Oscar Steimberg



Semióticas

Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición





OSCAR STEIMBERG

Semióticas

Este volumen reúne una serie de trabajos que van de la década del ochenta hasta la actualidad, incluidos los textos que conformaron *Semióticas de los géneros masivos* (1993), un clásico sobre los géneros populares y su pasaje a los medios masivos de comunicación. Pero el ordenamiento propuesto no es cronológico sino por temas o entradas de lectura. En la primera parte, se plantean los aspectos generales del desarrollo de los estudios semióticos relacionados con los medios masivos, la teoría de los géneros, las diferencias entre género y estilo y la problemática de la transposición (el pasaje de obras por diferentes lenguajes o medios); mientras que en las otras tres, se desarrollan y profundizan diversos aspectos de la producción social del sentido relacionados con el procesamiento cotidiano de la información y la búsqueda de la experiencia estética.

Una obra imprescindible que retoma y actualiza los debates en torno a la producción de significación en el campo de las ciencias sociales, conversaciones que hoy forman parte también de los discursos y metadiscursos de la literatura, del arte y de los géneros de la información.

Oscar Steimberg

Semióticas

Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición





ÍNDICE

NOTA PREVIA

En este libro se reúnen textos de diverso género –ensayos, informes de investigación, notas críticas– relacionados con la producción de la significación. Sus objetos de investigación y debate suelen irrumpir hoy en los desarrollos del conjunto de las ciencias sociales, así como en los discursos y metadiscursos de la literatura, del arte y de los géneros de la información. Y suelen hacerlo con el efecto de provisoriedad que surge de una de las evidencias de esta contemporaneidad: la de que todo texto ha pasado a remitir a cambiantes definiciones y clasificaciones culturales, originadas en distintas instancias críticas y en la imposibilidad de cerrar el debate acerca de las formas y alcances de cada producción de sentido. O –creo que sería más aceptable decirlo así– en el reconocimiento contemporáneo de esa imposibilidad. Un efecto de conversación –de deriva *tratable*, temática y enunciativamente–, parece aceptarse, tal vez desearse, en cada encuentro. Como si el pasillo, en congresos y simposios –en general esto suele decirse, no escribirse– hubiera llegado definitivamente a prevalecer por sobre las salas de exposición y debate.

Y el efecto de conversación puede ocurrir también en cada serie individual. El índice de este volumen da cuenta del conjunto de estos textos pero no del orden de aparición, que solo se consigna como nota al pie en el comienzo de cada trabajo. Los agrupamientos son por temas o entradas de lectura.

Pero aparte: las conversaciones de las que termina dando cuenta la escritura fueron y son, en muchos casos, reales, en presencia. Por ejemplo, en espacios sucesiva o simultáneamente vividos en el trabajo, como los de la Universidad de Buenos Aires, largamente en su Facultad de Ciencias

Sociales y también en las de Filosofía y Letras y Arquitectura, o en los de otras universidades como ahora el IUNA, especialmente en su área de Crítica de Artes, o la Nacional de La Plata, la de Lomas de Zamora y la de San Martín. Y antes y después, en los que iba constituyendo la Asociación Argentina de Semiótica, entre otros de la búsqueda cultural argentina. En los trabajos reunidos en las publicaciones iniciales se consignan agradecimientos personales en prólogos y presentaciones: todos siguen plenamente vigentes. Pido se considere que en las citas y referencias más actuales a trabajos de los que comparten estas zonas de discusión hay ahora, siempre, un agradecimiento de base.

OSCAR STEIMBERG
Buenos Aires, diciembre de 2012

I

SOBRE CAMPOS SEMIÓTICOS
Y ENTRADAS DE LECTURA

Semiótica de los medios masivos

El pasaje a los medios de los géneros populares

NOTA SOBRE LOS TEXTOS INCLUIDOS

Los textos incluidos en la primera sección son los que integraron el libro *Semiótica de los medios masivos* (Buenos Aires, Editorial Atuel, 1993), con algunos cambios a lo largo de sus distintas ediciones entre 1993 y 2005. Refieren sucesivamente a:

• algunos aspectos generales del desarrollo de los estudios semióticos, especialmente aquellos relacionados con la problemática de los medios masivos;

• la teoría de los géneros, como contexto de la definición de los géneros de los medios, atendiendo a un recorrido de la conceptualización semiótica y presemiótica de las diferencias entre género y estilo;

• la problemática de la *transposición*: pasaje de obras o conjuntos de ellas de un medio o lenguaje a otro, dispositivo privilegiado en la relación de los medios con otros espacios de la comunicación, desde el libro a los géneros orales;

• el análisis de la circulación de los géneros de los medios, sobre la base del comentario de una investigación acerca de la recepción de un género televisivo.

Como podrá advertirse, son distintos aspectos del tema general planteado para la primera exposición los que son desarrollados en las otras tres. Se concretaron, en sus primeras instancias, en sucesivos cursos y seminarios y en dos informes de investigación. En notas de los mismos trabajos se da cuenta de sus modos de realización y de los contextos en que se desarrollaron, así como de las obras y autores que se consultaron durante

su producción. Quiero destacar al respecto que las investigaciones citadas en las "Proposiciones sobre el género" y en el apéndice sobre la recepción de un género televisivo se realizaron con el apoyo y por la iniciativa de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Lomas de Zamora (UNLZ). Colaboraron en la selección y análisis bibliográfico Marita Soto e Isabel Vasallo, y en la investigación de campo, Gustavo Buchbinder, Miriam Molero, Javier Blanco y Adrián Bonafín. Los primeros resultados fueron informados en *La recepción del género*, Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ, Buenos Aires, 1988, y E.C.A., Buenos Aires, 1991. Para las reescritura de algunos de esos textos se apeló largamente a su discusión con los integrantes de la cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, entonces a mi cargo en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires; al conocimiento de investigaciones también entonces en proceso, sobre géneros y estilos, de Jorge Baños Orellana, Mario Carlón, José Luis Fernández, Marita Soto, Mabel Tassara y Oscar Traversa, y a observaciones y comentarios generosamente formulados sobre las "Proposiciones sobre el género" por Christian Metz; a los que no cupo responsabilidad en relación con ninguna de estas formulaciones, pero hicieron posible su producción.

Algunos de los trabajos incluidos en las restantes secciones de este libro –especialmente en "II. Sobre géneros y estilos en mutación" y "III. Enunciación-contextualización"– constituyen desarrollos posteriores, algunos recientes, de los temas tratados en esta etapa.

O.S.

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

Semiótica de los medios masivos alude a un asunto arduo e insistente: el de la relación entre cambio y permanencia en la producción discursiva.

Enfrentarse a un problema de esta índole no constituye otra cosa que plantear la capacidad de un tramo de las ciencias sociales (aquí el que alude a los textos), si no para desentrañar una verdad, para dar cuenta al menos –y es mucho en ese lugar– de las reglas que gobiernan un entrejuego. Quiero decir: la capacidad para aprehender un movimiento que no parece tener principio ni fin, que sorprendemos siempre a mitad de camino (¿podemos dar fecha de inicio a un procedimiento discursivo?, ¿sabemos dónde nace y muere una configuración?).

Para llevar adelante esta empresa, Steimberg dejó de lado dos recursos: uno, el de apelar a alguna moda de circunstancia, en cuanto a la elección de un objeto; otro, el de la exégesis de textos, prestigiados por la vigencia de alguna corriente de pensamiento de supuesta actualidad. Por el contrario, en *Semiótica de los medios masivos* se construye un campo de problemas singular con vías, asimismo, singulares de solución. Construcción asentada, por un lado, en la circunscripción de la latencia de un interrogante a lo largo de un extenso período; por otro, en la observación empírica de su pervivencia.

La cuestión de los géneros, núcleo de este trabajo, en lo que se refiere a su caracterización viene de lejos; su existencia en cuanto reguladores de la circulación de los textos, también; lo que se señala en torno a todo eso en *Semiótica de los medios masivos*, no.

¿Cómo se articulan estos dos aspectos? Es, precisamente, en la respuesta a esa pregunta donde residen el carácter, la singularidad, los aspectos instructivos y prácticos a la vez –me animo a decir– de este escrito. Para advertirlo, es necesario cierto ejercicio libre de lectura, consistente en recorrer el libro de un modo que no se anuncia, quiero decir, tal cual nos plazca: en la dirección canónica, o a la inversa, del último capítulo al primero, comenzando por la parte media, quien así lo desee… Curiosa propiedad de un texto adjudicable al mundo de la ciencia, cuyo modelo de verdad se ha hecho a fuerza de secuencia y encadenamiento lineal. A la inversa, aquí cada fragmento del texto nos llamará a reflexionar sobre la ya mentada latencia y a mirar a nuestro alrededor, para encontrar transformados –y sorprendentemente vivos– los testimonios de la también nombrada pervivencia. Trátese, en un caso, de seguir el circuito de una adivinanza o un acertijo, o en otros de un fragmento de relato popular o de un tipo social, asuntos tan viejos, todos, como vivir en sociedad, y tan nuevos como una emisión televisiva de entretenimiento.

Dije instructivo y también práctico –y ahora digo invitante a la acción–. ¿Por qué? Porque, en el libro, si despierta interés el valor de un capítulo, de una página, de un parágrafo, de una línea, es porque en cada caso nos habla de suma, de un trabajo hecho por pequeños tramos: cultivado, si se quiere. Como si nos dijera, mostrando ese empeño en toda su extensión: “el saber, al fin, es una suma de fragmentos localizables de diferencia, de pequeños hallazgos, festejados –paso a paso– con un gesto de escritura: ¿no es entonces, lector, una aventura posible?”.

Texto difícil, a veces, pero pródigo a la vez en incitaciones a la relectura –el escollo, de presentarse, suscita la insistencia, no el abandono–, parece decirnos, en cada obstáculo, que “es necesario releer para no leer lo mismo en todas partes”.

Pero si vale detenerse en la consistencia de un pasaje, del que se desgrana un saber junto a la invitación a formar parte de la escena misma de su producción, es por la mediación de un tema mayor, hacia el que todo converge acompañando las inflexiones del texto; guía necesario de la búsqueda, a la vez, de quien escribe y de quienes leen. La noción de género, tema nuclear, opera como anclaje de las partes y como objeto de conocimiento (quien atienda solo a una de esas dimensiones corre un riesgo de pérdida: referencial, si solo atiende a la escritura; de las pugnas de la palabra, si solo atiende a los conceptos).

Para notar el lugar que Steimberg le asigna al género, en el entrejuego entre cambio y permanencia, será necesario prestar atención a dos momentos bien diferenciados: el primero, reconstructivo, donde va al encuentro del espacio que antiguos y modernos le asignaron a esa noción; el segundo corresponde al encuentro con la palabra pública, singular trabajo de terreno donde se perfila la atención que los actores sociales de hoy prestan a esa entidad; el modo en que trabaja (y es trabajada) por la circulación de las voces de todos los días.

No es ocioso detenerse en este rasgo. Si nuestra exigua adjetivación sitúa del lado de lo "instructivo" al buceo de la noción (vale la pena señalarlo: que acuda allí, ya mismo, quien quiera explorar las relaciones entre género y estilo), y del lado de lo "práctico" las investigaciones de terreno, es sin duda en lo práctico donde se pone a prueba el valor de lo que llamamos instructivo. Sin la exploración de terreno, el capítulo "Proposiciones sobre el género" hubiera resultado "un aporte más" –convincente, informado: "un aporte más"–; es el entreverse al trabajo de campo (que suma al efecto animoso de escritura, el asimismo animoso de someterse a los riesgos de la verificación) lo que constituye un salto en el lleno y no a la inversa; respuesta implícita a ciertas exégesis que no conocen el riesgo del cotejo empírico de "las ideas".

"Respuestas a un género de entretenimiento" (el capítulo 5) introduce en nuestro medio –y aun fuera de él– un modo de estudio de la relación entre medio y público alejada de las habituales. Alejada, en tanto se separa de los transitados y confusos privilegios de la indagación acerca de los mal definidos "temas" o "contenidos", para adentrarse en la exploración de una relación estructural entre modos de lectura (de hábitos o privilegios también). Y no solo poniendo en juego la relación con un género o con una variante de estilo de manera global, sino también con aspectos de su organización componencial; es decir, con las dimensiones –observables– que hacen que un género sea tal (advertido como tal). Resultado del recorrido de efecto instructivo por el campo semiótico –y no solo por él– y por sus antecedentes.

Estudio de recepción podría llamarse, pero no mediado por vagarosas hipótesis acerca de unas más vagarosas "resemantizaciones", que parecieran indicar, no se sabe de dónde ni cómo, que un texto tiene un sentido que alguien transforma en otro.

Es necesario, si se nos permite una sugerencia de lectura, que luego de leer ese capítulo se regrese al primero ("De qué trató la semiótica"), o si se dejó de lado, que ahora se lo retome y se vuelva a una observación incluida ya sobre el final: "Objeto cultural con límites fijados con especial nitidez tanto en su nivel enunciativo como en el retórico y el temático, el género no se define sino a través de la focalización de discursos sobre discursos y de cambios de soporte, que certifican la insistencia de una expectativa social siempre en conflicto con las modificaciones materiales y técnicas de la circulación discursiva, y con las sorpresas de su procesamiento estilístico". Quizás estas líneas definan un proyecto: atender, por un lado, a cualidades de los textos, y por otro, a su asentamiento y circulación social; luego, al modelamiento por rasgos técnicos, ajustando (desfasando, poniendo en crisis) la relación entre unos y otros. "De qué trató la semiótica" se denomina el capítulo en que se incluye ese párrafo; se me ocurre que esta articulación nos está diciendo de qué trata o debería tratar la semiótica de nuestros días.

Cuando comencé a escribir estas líneas sobre *Semiótica de los medios masivos* me pareció útil transcribir una presentación oral realizada tiempo atrás. Revisando las notas y los recuerdos de lo dicho, percibí que allí me había referido más a un trabajo, a un modo de escritura, quizás, que a un libro en particular. No me pareció pertinente "darles forma"; mis palabras eran demasiado ligeras para dar cuenta de una escritura diversa, pero ligada por múltiples vasos comunicantes; en el caso había despuntado incluso un comentario sobre la poética de Steimberg y resultaban exiguas como comentario del libro. Elegí, en este caso, estar más cerca del texto; ahora, sobre el final, noto la insuficiencia de lo dicho. Me resta recuperar un fragmento, conativo, de lo que dije esa noche, que procuraba mostrar el entusiasmo y también la desolación de una palabra cuando procura abarcar a otra: "Lea a Oscar Steimberg; ganará su tiempo".

OSCAR TRAVERSA, Buenos Aires, agosto de 1993

NOTA SOBRE LA SEGUNDA EDICIÓN

Como toda versión corregida, la que sigue debe sus cambios no solo al registro de faltas y erratas en la anterior, sino también a circunstancias que le son más propias: en este caso, a los comentarios recogidos en distintos espacios de trabajo (en especial el del Círculo de Buenos Aires para el Estudio de los Lenguajes Contemporáneos en la Universidad de Buenos Aires y en diversos posgrados, que hacen existir estos textos en el diálogo o la confrontación con los alumnos); a las precisiones requeridas por la traducción (la de "El pasaje a los medios de los géneros populares" al francés, que debo a François Jost y Marguerite Vasen, determinó aclaraciones sobre géneros televisivos argentinos que valen también para la nueva edición en español), y a la expansión de algunos tratamientos en los encuentros en los que suelen manifestarse permanencias y fracturas en las proposiciones teóricas –ahora sabemos que siempre son *de época*– acerca de géneros, estilos y registros mediáticos.

Siguen vigentes las presentaciones de la edición anterior: la nota preliminar sobre los textos incluidos, que informa sobre el contexto de trabajo inicial en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, y el prólogo de Oscar Traversa, que emplaza estas proposiciones en un espacio de reflexión que irremediablemente las excede, pero que en tanto proyecto incumplido las explica.

OSCAR STEIMBERG, junio de 1998

De qué trató la semiótica

Un pasado y sus presentes en la indagación de los lenguajes contemporáneos

El tema de los medios, entre las irrupciones y retornos de los estudios semióticos

En una cultura institucionalmente discontinua, como es la argentina, se hace probablemente más difícil que en otras la aceptación de la dificultad contemporánea de insistir en una perspectiva analítica, o en la circunscripción de un objeto de trabajo, o, simplemente, en una entrada de lectura compartida. Cuando los paradigmas tiemblan, en ciertos ámbitos parece que se mueve casi todo. Pero es un hecho: a cada una de las "ciencias sociales", nuevas o viejas, expandidas o reinstaladas a partir de los años sesenta como alternativa de la formación superior tradicional –la sociología, la psicología, la antropología, después las "ciencias de la comunicación"–, le ha ocurrido abandonar su inicial *sentimiento oceánico* y sufrir un proceso de fragmentación ya típico.

También en el menos inclusivo campo de la semiótica ha sobrevenido la concentración sucesiva en distintas áreas temáticas y en distintos objetos analíticos, y la diversificación en escuelas y orientaciones teórico-metodológicas igualmente cambiantes y móviles. Con el tono que se prefiera, hoy puede decirse que la práctica semiótica ya se parece a otras en el sentido de que llamar a alguien "semiólogo" es decir poco, como ocurre (y tal vez no tanto) cuando se dice que alguien es sociólogo o psicólogo. Semióticamente, ahora se puede (¿se debe?) elegir, para definir una práctica,

entre una u otra escuela y/o entre el universo de textos convocado por unos u otros objetos, con o sin una metodología explicitada y aplicada como tal.

La semiótica de los medios constituye uno de esos campos de elección. Con sus nuevas propuestas, pero también con sus relecturas. Porque hay recuperaciones, en la semiótica de la última década, que provienen de tradiciones textuales diversas, en unos casos emplazadas en el campo de estudio de los medios masivos, y en otros en los de la literatura o las artes plásticas, que replantean el interés, para los estudios mediáticos, de temas con una tradición extensa y heterogénea. Así ocurre con los incluidos en la problemática de los estilos y en la de las transposiciones entre soportes y medios. Lo que implica el reconocimiento de que hay textos anteriores o paralelos y externos al campo de los estudios semióticos, que la semiótica debe asumir también como contexto de trabajo. Algunos autores, como, entre otros, Umberto Eco y Louis Marin, lo señalaron en relación con la semiótica de las artes visuales; lo mismo ocurrió en el campo de los estudios literarios, en trabajos del mismo Eco y también, entre muchos otros, de Gérard Genette y Tzvetan Todorov; y con la misma extensión en el área de los estudios retóricos y en los del análisis del relato, con un amplio registro bibliográfico a partir de la década del sesenta, en el que ocupan un lugar de referencia y ordenamiento las investigaciones, presentaciones y recorridos históricos de Roland Barthes. El contexto de estas recuperaciones es el de los procesos de cambio que caracterizaron el decurso de los estudios semióticos,[1] especialmente a partir del momento en que empezaron a privilegiarse grandes objetos discursivos en lugar de los códigos y unidades mínimas de la primera época. En este desarrollo influyó la expansión de semióticas específicas, como la del cine y la de las teorías de la enunciación y del discurso; tanto en el campo de la lingüística, que seguía constituyendo una disciplina orientativa, como en el de los medios, en trabajos como los de Christian Metz y Eliseo Verón.

MEDIOS Y GÉNEROS

Entre los dispositivos discursivos potenciados por la expansión de los medios masivos, se encuentran las *clasificaciones silvestres* de los discursos sociales: ordenamientos de textos compartidos conflictivamente por distintos operadores semióticos de una misma área cultural. En los

medios, estas clasificaciones se despliegan (en presentaciones, avances, autorreferencias, parodias) junto con los mismos productos discursivos que ordenan. Entiendo que el estudio del género es imprescindible para dar cuenta de estas relaciones que, a su vez, contribuyen a condicionar el conjunto de la *previsibilidad social* del dispositivo mediático.

Los géneros existen e insisten en los medios, y también insisten esas clasificaciones que constituyen, de por sí, un objeto de investigación con interés propio, en tanto interpretante[2] estabilizado en una región cultural. En ese contexto cobran un nuevo sentido los estudios narrativos, el conjunto de los retóricos y, en una dimensión más amplia, todo el campo de los análisis enunciativos y discursivos en sus distintas vertientes.

Cuando se focaliza el estudio de los medios, toma un importante lugar el análisis de fenómenos que, como el de la transposición, hablan, por un lado, de la pervivencia de determinados géneros transmediáticos y, por otro, de la aparición en cada medio de géneros específicos, relacionados con sus rasgos particulares. *Hay transposición cuando un género o un producto textual particular cambia de soporte o de lenguaje*; cuando una novela o tipo de novelas pasa al cine, o la adivinanza oral a la televisión, o un cuento o tipo de cuentos a la radio. El estudio de estos fenómenos informa no solamente acerca de la vida de los géneros en el seno de la vida social (paráfrasis, creo, actualmente pertinente, y no la única, de la definición de semiología de Saussure, que en el seno de la vida social veía vivir, más genéricamente, “los signos”), sino también de un fenómeno general de nuestra cultura. Vivimos en una cultura de transposiciones; los relatos cinematográficos, los distintos géneros televisivos, los géneros que insisten en la radio, los nuevos que se van creando en ella, y también los viejos y nuevos de la comunicación impresa, hablan de un juego entre la insistencia de los transgéneros que recorren medios diversos –así como distintas épocas y espacios culturales– y la de aquellos que aparecen en cada medio y le son específicos. Esas celdas culturales, largamente consolidadas, en las que a la vez se despliega y se restringe el intercambio discursivo, así como los hábitos operativos que contribuyen a su reproducción, han dado lugar a algunos de los asuntos polémicos más fecundos en el campo de la teoría y la crítica de los medios. Y también a algunos equívocos clásicos, como el que consiste en adjudicar al medio propiedades de un transgénero que se asienta en él pero que lo antecede y lo excede (ejemplo largamente explotado: el de la telenovela y su

relación con el melodrama). Algunas líneas generales del decurso de los textos semióticos están implicadas en el tratamiento de estos temas.

SEMIÓTICA, LINGÜÍSTICA, RETÓRICA

La pregunta por lo que trata la semiótica general o alguna de las semióticas específicas remite no solo a diferentes opciones de definición, sino también a distintas circunscripciones de sus objetos de estudio. Circunscripciones conflictivas, como las que devienen de la insistente, aunque extensamente debatida, vigencia de definiciones iniciales como la que enuncia: "la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social". Esa "vida social" no era para Saussure solamente una vida de textos, pero siempre conviene aclarar que también lo era. La noción de *semiosis infinita* de Peirce acabaría por imponerse, como se verá, incluso en los espacios de desarrollo de la semiología de raíz saussureana y devolviendo complejidad y movilidad a las relaciones entre "semiótica y sociedad". Toda práctica, cuando influye en los textos, pasa por otros textos; nunca llega a ellos en estado de pureza extrasemiótica. Aun la referencia a un estado particular del imaginario individual o social implica, en relación con la lectura, el recorte de un determinado texto, y su relación con un área textual externa a él. Si se dice que la semiótica debe leerse a partir de los conceptos de *signo* y de *código* y de las críticas que se han sucedido en relación con esos conceptos –lo que conlleva una focalización de la noción de *sistema*–, se está postulando que debe ser leída desde proposiciones y desarrollos de la lingüística y de otras disciplinas internas y externas al campo de las ciencias sociales. Si en cambio se propone la consideración de sus textos desde una perspectiva filológica, se está privilegiando su relación con fragmentos de la historia de la cultura que, también desde un área de textos, han conformado una contextualización posible.

Es previsible, por otro lado, que las distintas perspectivas desde las que se aborde el estudio de la semiótica se superpongan. Casi puede decirse que no es probable que no lo hagan, porque la semiótica existe en estado impuro y aparentemente esa condición se profundiza, de manera similar a lo que ocurre en otras series de textos. Así como en una etapa la semiótica se manifestó como el efecto de una determinada extensión de la lingüística, en otras posteriores ha ido incorporando perspectivas no lingüísticas y aun no

relacionadas con las “ciencias del lenguaje”, en un proceso que no se presenta como destinado a cerrarse. Durante un período, la semiótica de raíz europea trató de encontrar en la lingüística modelos para estudiar la literatura, el cine, la historieta, la publicidad. Se apoyó en esa invasión, agradecida por las extensiones y aplicaciones nacientes; esta relación asimiló casi sin conflictos otra, paralela, con las “ciencias de la información”, en el momento de la expansión de las obras de Roman Jakobson y de su *Esquema de los factores y funciones del mensaje* (aunque esa y otras de sus proposiciones exceden largamente el campo de efectos de sus reenvíos bibliográficos). Pero todo el dispositivo de la transferencia empezó a vacilar en una etapa inmediatamente posterior, como efecto de los problemas planteados por las *semióticas particulares,* que no encontraban en los lenguajes mediáticos y artísticos unidades mínimas estables, ni gramáticas y códigos universales; y de los replanteos originados en la filosofía del lenguaje, en las nuevas concepciones del análisis textual y de la misma lingüística (como se señaló en el punto anterior, orientada ya a objetivos analíticos enunciativos y discursivos), y en la teoría psicoanalítica. Empezó a relativizarse la condición que algo distanciadamente había sido descripta por Barthes en términos de una paradojal inversión continente-contenido: inicialmente, la “ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”, que debía incluir según Saussure a la lingüística como solo una de sus disciplinas, había crecido, teórica y metodológicamente, en el interior de ella. No había ocurrido lo mismo en la semiótica anglosajona, que a partir de la obra de Peirce definía el objeto teórico de una semiosis descripta en términos de sus modos de producción de la significación. La semiología de raíz saussureana, inicialmente fecunda en indagaciones sobre un amplio conjunto de lenguajes sociales, y con un marcado interés inicial por los de los medios masivos, se vería pronto sacudida por cuestionamientos que conducirían también a una asunción de la importancia del establecimiento teórico peirceano. En la década del sesenta llega a su cima, y también empieza a oscurecerse, la perspectiva semiolingüística: la semiótica deja de perseguir la extrapolación de las nociones saussureanas de lengua y signo a series no lingüísticas, y llega incluso a reconocer como antecedentes –o aun como referentes contemporáneos– trabajos no científicos sobre el lenguaje, que de alguna manera incidieron sobre sus perspectivas o la acompañaron en su desarrollo.

Así ocurrió con el milenario aunque impreciso (o diversa y múltiplemente formalizado) campo de los estudios retóricos.

La retórica fue objeto a lo largo de su historia, como se sabe, de diferentes definiciones y particiones internas. Habiendo abarcado inicialmente el estudio y la técnica de la argumentación, englobó después también a la poética, en lo que concierne al estudio de las operaciones que generaban efectos discernibles de los de la referenciación. En su edad clásica, la poética había permitido clasificar y definir las diferencias entre distintos lenguajes artísticos; pero a lo largo de los siglos llegó a privilegiar (y a fijar, a partir de la Edad Media), un componente normativo y no únicamente instrumental. A partir del siglo XVIII, el iluminismo primero, y el romanticismo y el positivismo después, fueron minando su prestigio y rebajando su poder, a través de la defensa de los fueros de la ciencia en unos casos, y en otros desde el privilegio del genio individual, al que los escrúpulos retóricos impedirían expresarse. Como había ocurrido ya en parte desde la antigüedad clásica, en el antirretoricismo implicado en una búsqueda platónica de la verdad y en el destinado a salvar, en un momento del *estilo de Roma*, la supuesta transparencia de una expresión imperial.

Sin embargo, la relectura de la retórica del siglo XIX y de los textos programáticos de las escuelas artísticas y literarias románticas y posrománticas ha indicado que ese rechazo no había sido global, y que en algún momento tampoco el romanticismo (el romanticismo naciente, alemán, de comienzos del siglo XIX) había pensado únicamente en la posibilidad de que el hombre expresara su genio "rompiendo la prisión de la retórica", sino también en la de que los lenguajes, de alguna manera, se liberaran, para que cada uno de los géneros, y los objetos de la retórica en su conjunto, fueran percibidos de manera libre y articulados novedosamente por el Poeta. Si esto fue así (y así parece haber sido, si se lee hoy a Schlegel y a Novalis), puede pensarse que la preocupación por la vida de los lenguajes en el seno de la vida social de alguna manera fue preanunciada en el momento en que el estudio de los lenguajes cambió por efecto de lo que estaba ocurriendo, en los comienzos de la modernidad contemporánea, en la vida de los géneros a través de los cuales esos lenguajes se transmiten, géneros que cambiaron también entonces de signo y de temperatura.

El hecho de que la semiótica haya surgido como parte de una historia extensa, no solo en cuanto a que, de alguna manera, ya se hacía semiótica antes de Platón y Aristóteles –en la medida en que se estudiaban el signo y la

significación–, sino también en una acepción más actual, en tanto estudio de los lenguajes como condición del estudio del sentido, permite pensar entonces que el momento en que surge la formulación científica de la posibilidad del análisis de esos sistemas de signos, lenguajes o discursos fue precedido y acompañado por una inquietud que se había manifestado en la literatura, en su poética "programática" y también en otras artes.

Consiguientemente, pudo postularse la existencia de un suelo común, dentro del conjunto de los textos de Occidente, que habría dado lugar a esa preocupación. Ese suelo común, se dijo, se define a partir de la crisis del concepto de *hombre*, de un concepto de *lenguaje* y de la relación entre ambos. Ya fue difícil pensar en el estudio de la significación como el estudio de una transmisión, en una relación de conciencias. Fue más difícil que hasta entonces pensar que cada producto de lenguaje transmitía, sencillamente, unos determinados contenidos, y se intentó atender de manera sistemática a la capacidad del lenguaje de producir sentidos, siempre –más allá de los contenidos que vehiculiza– por efectos de su conformación misma.

Todo eso que el estudio de los lenguajes enseñaba, y que fue desarrollándose en el conjunto de la teoría semiótica, era lo que de una manera fracturada estaba diciéndose en el conjunto de las artes y de las letras de Occidente en un largo momento previo.

Importa poco determinar si tanto en Saussure como en Peirce se alentaba esa preocupación. Estaba en los textos, y la recuperación que en determinado momento se hace del pensamiento de Saussure y del de Peirce tiene lugar a partir de ese conjunto de preocupaciones.

Puede hablarse hoy de esto porque en un momento, que fue creciendo –que empezó en la década del veinte y al que siguieron otros, al finalizar la década del cincuenta y a principios de la del sesenta–, se convocó la teoría semiótica a partir de este conjunto de preocupaciones relacionadas con la fuente y la transmisión de los hechos de lenguaje; preocupaciones que habían conmovido todo el edificio lingüístico de Occidente, en zonas del arte y la literatura, a través del siglo XIX y desde fines del siglo XVIII.

LA NOCIÓN DE SISTEMA Y SU ASISTEMÁTICA FECUNDIDAD

Hay un concepto, uno de los conceptos centrales de la teoría de Saussure, que no es introducido precisamente por él en las ciencias sociales pero que

es recordado como una de sus ideas clave, por el que se postula la necesidad de estudiar todo hecho lingüístico en función de sus relaciones. La definición de sistema, en Saussure, se conecta con esta noción.

Mucho tiempo antes de dictar su curso (origen del libro que conocemos), Saussure había publicado –en 1878– un texto sobre las vocales en la lengua indoeuropea, que estudiaba siguiendo a sus maestros. La novedad de ese texto consiste en el modo de la determinación del funcionamiento de una cierta vocal crítica, que no se sabía definir en términos del lugar ocupado en el conjunto de vocales de ese idioma. Saussure realiza trabajos de investigación acerca de esa vocal y, como novedad, introduce la modalidad de su indagación, centrada exclusivamente en la determinación de sus relaciones. No postulaba Saussure que la vocal consistiera en un determinado funcionamiento del aparato fonador, y que pudiera articularse con ciertos sonidos y no con otros; registraba, por el contrario, las *distintas* identidades de esa vocal según estuviera junto a una vocal 1 o una vocal 2, o una determinada consonante; registrando los cambios que se operaban como resultado de su emplazamiento en una serie dada. Saussure introduce la novedad, entonces, de estudiar una vocal exclusivamente en función de sus relaciones y definirla de esa manera, que se articularía en su teoría, después, con otros estudios de relaciones que se irían perfilando, en la mayoría de los casos, como relaciones duales. Y este carácter binario de las relaciones, que irá tomando la escena en la enseñanza saussureana, determinará después el desencadenamiento de una larga polémica acerca del carácter genéricamente binario de los componentes del sistema de la lengua y, por extensión, de los de otros lenguajes. Pero *carácter relacional* y *binariedad* no son la misma cosa. La escuela de Praga desarrollará y matizará ya desde fines de los años veinte el primero de ambos rasgos, desplegando la riqueza del componente diferencial, articulatorio y no esencialista del pensamiento de Saussure. En sus clasificaciones de oposiciones insiste la proposición saussureana de que todos los hechos de lenguaje deben estudiarse en términos del conjunto de sus relaciones, definidas en tanto totalidad de un sistema.

Por supuesto, más fortuna tuvo, en términos de su difusión en la literatura teórica y crítica, una oposición: la de significante y significado. Y es natural que así fuese, en la medida en que su campo polémico era inmediatamente más amplio que el epistémico y metodológico afectado por la propuesta relacional. Autonomizar la consideración del funcionamiento del significante, aunque fuera de manera relativa –significante y significado

seguían paradójicamente unidos, al menos en la versión del curso publicada por sus discípulos, como "las dos caras de una hoja de papel"–, implicaba impugnar los fueros del contenido, de la posición de determinación que el concepto o la Idea ocupaban, en distintas concepciones, con respecto al componente fónico del lenguaje. Una barra pasa a separar los significados –que son los conceptos, que a su vez se refieren, solo se refieren a los objetos del mundo– de los significantes, que son, en la lengua hablada, aquellas articulaciones de sonidos que al elemento perceptual agregan reglas de articulación y conformación que permiten referirse a ellos de manera sistemática. El significante se constituye así como un dato no perceptual sino "psíquico"; trabajando sobre su carácter articulatorio y oposicional es como la Escuela de Praga fundará pocas décadas después las bases del "estructuralismo" contemporáneo.

Conviene recordar la extensión, la casi inabarcable extensión de aquella novedad teórica. Como se dijo, se trataba de un concepto que se abría a la reflexión, ya iniciada en las ciencias sociales, acerca de la estructura. Permitía avanzar por aquella vertiente que en algún área, la más fecunda del pensamiento positivista, había hecho pensar con Durkheim en los "hechos sociales como cosas"; y por otra parte se enlazaba también, aunque todavía de manera silenciosa, con la tradición filosófica más revulsiva y siempre parcialmente improcesable del pensamiento del siglo XIX. En un momento posterior de la teoría se sabría que el pensamiento de Nietzsche, con su reflexión sobre la profundidad de la máscara y su desconfianza con respecto a las conceptualizaciones supuestamente desretorizadas del texto científico, había abierto también camino al privilegio del significante que en forma más o menos contemporánea irrumpiría, en la semiótica y en el psicoanálisis, definiendo una problemática sorprendentemente paralela a la que las vanguardias –y las prevanguardias entre las que ubicamos ya al romanticismo, desde el inicial de Schlegel y Novalis– habían inscripto en las primeras *poéticas universales* de la modernidad.

Pero volvamos a los términos de la oposición genérica, para volver después a sus efectos en distintos campos de las ciencias sociales. Entre significado y significante no habrá ya una relación directa sino una relación mediada, condicionada por un lazo arbitrario. No podrá rastrearse en cada unidad significante aislable el rasgo que dé cuenta de la relación de significación en que se inscribe: en ese lugar se alzará la pantalla opaca de la convención social, de la arbitraria y difícilmente datable convención

social. No solo ocurre que el significante "árbol" se refiera al *concepto* de árbol y no a su objeto (por ser, en la descripción de Saussure, tanto el significado como el significante, "psíquicos"), sino también que se interrumpa teóricamente la investigación de los paralelismos entre concepto e imagen acústica. Desde el punto de vista saussureano, las excepciones, perceptibles en ciertas onomatopeyas, no parecen poder siquiera sostenerse en tanto tales: están trabajadas por el sistema fonológico, hasta el punto de que puede oponerse el canto del gallo "de la lengua francesa" al "de la lengua española" como se oponen la "o" a la "i" ("cocoricó"/"quiquiriquí").

Oscuramente, la tematización de una producción de sentido en la que el nivel fónico determine o matice efectos de significación retornará sin embargo décadas después, cuando una semiótica del discurso recupere la problemática poética de los tonos y los ritmos extralexicales. Pero se planteará como una semiótica del texto o del discurso, y no como una semiología de unidades y códigos. La lengua habrá dejado ya de constituir un objeto único, e inclusive, de permanecer como su objeto privilegiado. Esto ocurrirá –esto ocurre– pero nadie dirá que la lengua no exista o que haya dejado de existir en el momento de constitución de una semiótica del discurso o del texto; rechazada como ideología, la temática del signo insiste como elemento ordenador aun en los trabajos en que prevalece la atención hacia la poética de las grandes unidades discursivas. Ya en 1977, cuando se habían expandido en distintas etapas críticas los trabajos sobre poética narrativa y las fundaciones de la nueva retórica, al tiempo que se universalizaban en los estudios sobre el lenguaje los efectos de la teoría de la enunciación y la recuperación en el ámbito de la semiótica europea de la perspectiva peirceana, Ducrot y Todorov, en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, insistían en la definición de signo con una partición que conserva componentes nucleares de la definición de Saussure. Dicen allí que el signo es una entidad que puede devenir sensible para un grupo determinado de usuarios, indicando una *falta* en ella misma que remite al significado. Lo que se ha acentuado en esta redefinición contemporánea del signo, posiblemente compartida por muchos lingüistas y semiólogos por su carácter genérico o, como en el mismo *Diccionario* se dice, por su condición prudente, es el carácter relacional del modo que el signo tiene de producir significación. En ese momento teórico, una larga serie de proposiciones anteriores y posteriores a Saussure, entre las que se cuentan desde la de San Agustín hasta la de Lacan, pasando privilegiadamente en

términos contemporáneos por la de Benveniste, modifican la definición del curso pero al mismo tiempo expanden su campo de interés: ese significante crea o convoca de un modo más indirecto que aquel que en la versión –recordemos: versión cuestionada– del curso de Saussure se define como algo inextricablemente adherido al significante; es resemantizado como efecto de la aceptación de búsquedas conceptuales como la de la *significancia,* definida como el efecto de la relación que el signo mantiene en el discurso. Aquí, como resultado de una preocupación contemporánea al surgimiento de una semiótica discursiva, vuelve a un lugar protagónico una de las definiciones del funcionamiento sígnico provistas por Saussure: aquella que demostró una mayor fecundidad en relación con búsquedas lingüísticas y semióticas posteriores, y que privilegiaba el carácter diferencial del signo, su modo relacional de producir significación.

Pero hemos dejado de lado la referencia a los dos ámbitos de indagación y reflexión donde la famosa barra entre significante y significado fue utilizada con efectos más revulsivos: por un lado, el conjunto de textos que fue englobado después dentro de la etnología y la sociología estructuralistas, inspirados en una bibliografía en la que ocupó un lugar central la producción de Ferdinand de Saussure; y por otro, aquellos relacionados con el psicoanálisis lacaniano.

En los textos de Lévi-Strauss fue particularmente extensa la explotación de la teoría del signo en tanto oposición, diferenciación, barra entre significante y significado. Lévi-Strauss dice, en relación con las normas sociales, que no hay nada en ellas que permita describirlas como la expresión directa o como el efecto de significados sociales estables, de los que pueda postularse que se *manifiestan* en ellas. Las normas sociales (como son las que rigen los sistemas de parentesco) funcionan, para Lévi-Strauss, como la lengua; no son la expresión de significados de lo humano que pueden presentar un carácter ligado de manera consolidada a esas expresiones, y tampoco existen en función de la expresión de necesidades o deseos permanentes. Incluso parecen, a veces, extraer su condición de existencia de la oposición a esos deseos: no hay nada en la prohibición del incesto que pueda relacionarse con el deseo profundo de cada uno de los individuos que componen el conjunto de las sociedades humanas, aunque aparentemente no puedan existir sociedades humanas sin la prohibición del incesto. No hay nada en el deseo de cada uno de los integrantes de esas sociedades que haya motivado que el incesto sea prohibido; más bien parece

ser al revés. Observaciones como esta se conectan de manera fácil y fuerte con fragmentos centrales de la teoría de Saussure.

OTROS EJES DEL SAUSSUREANISMO POST-SAUSSUREANO

Hay otra oposición, dentro del conjunto de aquellas que Saussure había formulado en el curso, que es la que se establece en el eje diacronía-sincronía. El polo diacrónico es el que se refiere a la sucesión temporal, el sincrónico se relaciona con la estructuración en un momento dado de la evolución temporal del sistema. El lenguaje del semáforo, por ejemplo, puede estudiarse en términos de los significados producidos por las distintas articulaciones de luces de acuerdo con las reglas del sistema y puede considerarse también, y esa sería una condición diacrónica, en relación con la historia de la representación cromática de los conceptos involucrados (avance, detención, peligro) y también con la cantidad de luces y las articulaciones habituales utilizadas desde que los semáforos fueron inventados o producidos por primera vez.

Con respecto a esta oposición, la semiótica posterior a Saussure produjo un apartamiento cada vez mayor con respecto a una de las imposibilidades formuladas en el curso: la de que la lingüística, y por extensión la semiología, pudieran ocuparse de problemas a la vez diacrónicos y sincrónicos. Un momento capital en la historia de estos cambios es el de la formulación de su teoría de la enunciación por Emile Benveniste, que abre el campo de la indagación de los efectos que diferentes rasgos textuales producen en relación con la definición del emisor y del receptor supuestos por el mensaje. Interesa señalar la diferencia de la perspectiva abierta por el análisis enunciativo, ya en la década de 1960, con respecto a cualquier planteo “comunicacional” limitado a la determinación de los emisores y receptores “concretos” de un intercambio de mensajes. Ninguna indagación semiótica puede suprimir el manejo de datos históricos y sociológicos acerca de su objeto; pero con la teoría de la enunciación consolidada por Benveniste y con la huella dejada por su obra dentro y fuera de la lingüística, se abre la posibilidad de investigar las relaciones instaladas en cada caso entre Historia y Discurso, sin abandonar el objeto textual en la aventura siempre conjetural de las correlaciones interdisciplinarias de datos.

Otra noción saussureana de accidentada fecundidad, estimuladora de discursos e indagaciones que en determinados momentos partieron de su negación pero no –en los discursos fundadores– de su desconocimiento, es la de *paradigma y sintagma.* Saussure no nombraba los dos polos de este eje de esta manera; en el curso se habla de “sintagma” y “campo asociativo”; la denominación “paradigma” se generaliza a partir de su utilización en la teoría fonológica. Un paradigma es más que un campo asociativo (ya que, tal como es usado por los fonólogos, nombra oposiciones con un componente de sistematicidad, mientras que el campo asociativo puede basarse en simples relaciones de semejanza). Pero la oposición de base con la cadena sintagmática (elegir en el paradigma, ordenar en el sintagma, serían las dos operaciones opuestas y complementarias de la lengua) remite, en su significación general, a la noción saussureana. En uno de los trabajos más difundidos de Roman Jakobson –leído en diversos campos textuales, desde el de los estudios literarios hasta el del psicoanálisis– se apeló a la oposición sintagma/paradigma para precisar los términos de un eje que en la antigua retórica había atravesado distintos momentos teóricos y diversas poéticas: el de metonimia/metáfora. Para Jakobson, en la medida en que la metáfora es una figura del orden del paradigma (la metáfora compara, basándose en relaciones de similaridad) y la metonimia lo es del sintagma (ya que asocia por contigüidad), ambas representaban, en el repertorio de las figuras retóricas, las dos operaciones clave de la función poética, además de dar cuenta del funcionamiento de la lengua.

Al respecto, hubo un momento en que tomó la escena, en un sector de la investigación literaria y mediática, un tipo de intento clasificatorio que se ponía en la huella de aquel que el mismo Jakobson había intentado al dividir los productos de escritura en dos grandes tipos: el metafórico y el metonímico. Y en otro campo, el psicoanalítico, la reflexión y la crítica motivadas por el “gesto jakobsoniano” (Metz) registran dos intensos momentos: el primero, en el que las definiciones de “lingüística y poética”, y aun las de su teoría de las afasias, son empleadas para posibilitar el acceso a una nueva, o a una recuperada retórica del inconsciente; y el segundo, en el que –son, ambos, momentos lacanianos– se abandonan esas privilegiadas referencias para apelar a otras, de carácter matemático y topológico, sobre las que se apoya una perspectiva que pone énfasis en la indagación de la red discursiva y sus nudos. No podría intentarse aquí la empresa de presentar las argumentaciones con que se define en esos textos la nueva perspectiva,

articulada también con procesamientos de la experiencia clínica que contribuyen a su demostración en el momento en que Lacan abandona las "lingüisterías" de sus escritos anteriores. Sí, en cambio, puede señalarse que los textos psicoanalíticos producidos en fase con la lingüística y la semiótica –en aposición u oposición con ella– han avanzado, al igual que otros universos textuales, en la problematización de los ejes en torno de los que se organizó el primer momento de expansión de las "ciencias del lenguaje" de raíz saussureana. El eje significante/significado ya había sido cuestionado en términos de su formulación lingüística por los textos constitutivos del discurso lacaniano, que consolidó la barra de separación entre ambas instancias para postular una indagación del significante alejada de los simbolismos "directos" y de las relaciones inmediatas y verticales entre síntoma y significado patológico en que habían incurrido algunas vertientes del psicoanálisis kleiniano, y que podrían remitir a la famosa metáfora de la hoja de papel (con sus dos caras inseparables) a través de la que se había definido la relación de significación en la versión del curso de Saussure. Este cuestionamiento se generalizó hasta –implícitamente– el de los otros ejes de esa primera "lingüística generalizada". En la medida en que la apelación a las aplicaciones retóricas de la oposición entre sintagma y paradigma fueron posteriormente sustituidas por la focalización de la organización de la red discursiva y su recorrido de nudos y espacios, se clausuró en el mismo movimiento la extrapolación –en la primera época ampliamente explotada en todas las indagaciones del lenguaje– de otra oposición fundadora, como es la de lengua/habla. Este eje había englobado, en realidad, a los otros, y conllevaba la atribución de un carácter inconsciente, social y sistemático al primero de ambos polos y de rasgos de deliberación, singularidad y asistematicidad al segundo. Como se sabe, Saussure adjudicaba a la lengua la condición de objeto de su disciplina, y en la primera etapa de la semiología de raíz europea se estableció una estrategia de indagación en espejo con la de ese momento lingüístico, con los polos del eje mensaje/código como instancia de distintas técnicas de pasaje del primero (dato comunicacional) al segundo (nivel subyacente, condición de la posibilidad social del acto de comunicación).

RED, REDES

Aquí, una vuelta a la referencia marginal. Con exterioridad y desconocimiento en relación con la complejidad de los cambios en los textos psicoanalíticos, se dijo antes que en el pasaje de la primera a la segunda etapa del discurso lacaniano se había registrado un crecimiento en la apelación a una instancia experiencial ("técnica" y "clínica" se dicen ahora, seguramente, tantas veces como antes se decía "significante" y "metáfora"; pero la referencia técnica o clínica suele implicar, también, un acuerdo sobre la existencia de ciertos objetos-sujetos de la teoría o de su práctica). Sin intención explicativa alguna, puede ensayarse una comparación con las modificaciones ocurridas en áreas de investigación de otros discursos sociales.

Observada ya la confluencia en el cuestionamiento de las oposiciones binarias y sobre todo de los modos de extrapolación que caracterizaron a la expansión semiológica de las proposiciones de Saussure registrada en las producciones teóricas y metodológicas proyectadas sobre diferentes objetos discursivos (en esto coincidieron, a pesar de sus divergencias, desde el transformacionalismo hasta las distintas corrientes de análisis textual y discursivo), tal vez corresponda señalar una coincidencia de otro orden. Sin que esto implique el intento de describir elecciones teóricas o metodológicas generales de algunos autores, puede señalarse la valorización, en distintos ámbitos productivos, de objetos discursivos que por su misma condición plantean, más que otros, la necesidad de un acceso doble, a su texto y a su circulación. A partir de la década del setenta, el tema de los géneros (literarios, mediáticos, de la comunicación cara a cara) se expande como objeto de investigación y teoría. Otra vez los géneros están ahí, repitiéndose como los síntomas, y nombrados como reaseguro de la pertinencia en la circunscripción del objeto. De ellos se han ocupado, en este lapso, autores que han contribuido a definir el carácter de la bibliografía semiótica y zonas vecinas en las últimas décadas, de Gérard Genette a Christian Metz y de Tzvetan Todorov a Jacques Derrida, pasando por supuesto por Roland Barthes, con sus puestas a punto generales y específicas –como en lo relativo a los géneros en la retórica y su insistencia en la comunicación de masas–, sus estimulaciones de campos poco recorridos de búsqueda –como en los *Elementos de conversación*– y sus fundaciones de objetos textuales –como en los *Fragmentos de un discurso amoroso*–.

Por supuesto, todo privilegio de objetos sociales conocidos comporta el riesgo de un retorno: el del lugar común –literario, psicológico, histórico...–, con su retórica consolidada; o el de la supuesta y ya antigua articulación "interdisciplinaria" que suple con cortesías hacia el discurso ajeno la especificidad ausente del tratamiento de su objeto. Las revisiones de la historia de la teoría de los géneros han indicado el carácter histórico, en el otro sentido –el que nombra una condición y no una disciplina– de cada una de sus formulaciones (Genette ha historiado las adjudicaciones a la antigüedad clásica operadas desde textos que intentaban endosarle fragmentos de la poética de su propio tiempo y de sus propuestas); la reiteración de sus clasificaciones supone también la de sus sesgos político-culturales. Pero es en este punto donde la semiótica sigue enseñando una cierta *prudencia* desde sus distintas etapas constitutivas, y también desde sus diferentes textos de cierre, con su certidumbre de que toda formulación discursiva merece que en un momento analítico se la desvincule de las descripciones que la conviertan, como efecto de una costumbre, en el correlato inespecífico de algún fragmento de "ciencia social" aplicada a algo que no es la producción de la significación.

Volviendo ahora al tema de los géneros, que ha reinstalado la discusión acerca de las relaciones entre lingüística y retórica y filología, puede citarse una vez más a los fundadores de su problematización contemporánea. En los textos de Schlegel, Novalis y otros románticos tempranos aparece ya, según se dijo al principio de estos comentarios, no solo una nueva parada enunciativa, no solo una nueva valorización de la historia y la cultura "populares", sino también la intuición de que la pregunta por los géneros, por su singularidad y su pluralidad, contribuiría a preservar al Poeta de sus automatismos y permitiría escuchar una voz paralela a la suya a través de la que hablarían, de un modo no previsible, las asociaciones libres de la cultura.

La semiótica se propuso, en los momentos en que vivió la ilusión de su autonomía, entre otras cosas, como el campo de las indagaciones de la producción de la significación. El estudio de los géneros, de sus transposiciones y rupturas (rupturas del estallido vanguardista, de la obra de cenáculo o del producto de una cultura marginal), permite a un tiempo andar ese camino y transponer sus bordes. Objeto cultural con límites fijados con especial nitidez tanto en su nivel enunciativo como en el retórico y el temático, el género no se define sino a través de la focalización de discursos

sobre discursos y de cambios de soporte, que certifican la insistencia de una expectativa social siempre en conflicto con las modificaciones materiales y técnicas de la circulación discursiva, y con las sorpresas de su procesamiento estilístico.

PROPOSICIONES SOBRE EL GÉNERO

PRESENTACIÓN: LAS RAZONES DEL GÉNERO

Las *proposiciones comparativas* incluidas más adelante constituyeron, en una primera versión, la introducción a una investigación sobre la recepción de los "programas de entretenimientos". Entendiendo que el espectador televiso clasifica y selecciona géneros (tanto como programas unitarios), se trató de acordar algunas definiciones básicas acerca de esas clasificaciones. Pero la continuación de esa investigación –de la que da cuenta "El pasaje a los medios de los géneros populares", también en estas páginas– obligó a la reformulación de muchos de sus conceptos (a partir del planteo de algunos problemas específicos, como el de la transposición de un género oral a la televisión, y también como efecto de las discusiones suscitadas por la primera versión).[1]

Cuando se expande el dispositivo social –técnico y espectatorial– de un nuevo medio suele postergarse, en principio, la adscripción de sus productos a moldes de género, nuevos o ya existentes en la cultura; pero eso ocurre solo durante un cierto lapso. Es el del *momento mcluhaniano* de la fascinación por la ruptura tecnológica y por su impacto en el intercambio social. Lo es, obviamente, más allá del texto de Marshall McLuhan; la afirmación "el medio es el mensaje" y la concepción implicada acerca del efecto de los cambios mediáticos en distintas etapas del intercambio social global no dan cuenta, únicamente, de una cierta idea de autor acerca de la historia contemporánea, sino también del tipo de percepción del cambio tecnológico que invade a operadores y usuarios en el momento de la

irrupción de los nuevos medios. La radio, la televisión y los textos que se les refieren privilegian, en relación con sus primeras manifestaciones, la *toma directa*, que da cuenta de su diferencia técnica constitutiva, y nadie procede entonces como si no creyese que el efecto, el valor o el mensaje social del medio residen, específicamente, en las posibilidades de contacto que lo definen. Pero los moldes de la previsibilidad social toman rápidamente posiciones en cada nuevo espacio de los medios, y no solo instalando nuevos géneros sino también importando y adaptando los que estaban ya implantados en la circulación discursiva precedente. Un caso aún reciente es el de los *videojuegos*, que inicialmente consistieron en enfrentamientos de figuras geométricas esquemáticas, recortadas sobre un espacio que no ocultaba el de la pantalla de la computadora, pero que en poco tiempo fueron incorporando los mecanismos de relato y representación de los géneros vigentes en los grandes espacios contemporáneos del entretenimiento y el espectáculo.

Sin embargo, la evidente presencia en todos los medios, nuevos o no, de géneros ya consolidados en la cultura –algunos asienten, históricamente, géneros y estilos. transmediáticos, originados en otros soportes y lenguajes, como ocurre con la mayoría de los narrativos–, no ha sido acompañada por una reflexión teórica similar a la que el tema del género ha suscitado en los estudios literarios y pictóricos, y en parte de los estudios etnológicos. Hasta hace pocos años, la problemática del género en los medios masivos solo se focalizaba habitualmente de manera puntual: emplazamiento, frecuencia, circulación social, identificación en algunos de sus niveles textuales de *un* género, señalamiento de sus insistencias de contenido; sin que se alcanzaran a definir los rasgos diferenciales del género investigado ni se explicitara el concepto de género subyacente a la circunscripción del corpus. O, en otras ocasiones, se convertía a esa circunscripción en plataforma de salida para el estudio de rasgos del medio, adjudicándole efectos que en muchos casos podían atribuirse al género, como suele ocurrir con los que caracterizan la relación de transgéneros que recorren medios diversos –como la adivinanza– con géneros específicos de uno de ellos –como los programas televisivos de preguntas y respuestas–, cuyos modos de operación y circulación son típicamente tomados, sin embargo, como ejemplo del poder (global) de la televisión.

Inversamente, se ha venido desarrollando una historia de los géneros en los medios, que en América Latina se concretó en investigaciones y ensayos

cuya lectura se reconoce ya como necesaria, dentro del conjunto de los registros de su cultura; pero la investigación histórica no tiene por qué implicar la problematización teórica de sus objetos. En nuestro medio, solo en la última década ha adquirido continuidad la circulación de trabajos que privilegian esa problematización (y que han contribuido a posibilitar la producción de los que aquí se incluyen, como se advertirá en sus citas y referencias; naturalmente, insuficientes y parciales).

La demora en el tratamiento de la problemática del género en uno de sus principales ámbitos de despliegue no podría, de todos modos, originarse únicamente en el impacto de algunas novedades mediáticas; aceptarlo implicaría postular para la teoría lo que negamos para la dinámica textual de los medios: la condición de efecto de una monocausa imperial, como sería desde esa perspectiva la del cambio tecnológico. Ha influido también en esa demora la adjudicación a los medios, en una etapa anterior a la crítica, de un rol uniformemente empobrecedor, que convertía a sus productos de género en simples muestras del deterioro de una cultura, del que el análisis daba cuenta con una rápida mirada sancionadora. En este sentido, son características las confrontaciones presentadas por Adorno entre la novela "popular" del siglo XIX y el teleteatro, que habría profundizado los rasgos alienantes de los folletines. Esta perspectiva ha perdido su fuerza inicial en lo relativo a sus componentes valorativos –cuesta ya encontrar textos críticos o lecciones de cátedra claramente *apocalípticos* acerca de los medios–, pero insiste en lo que respecta a un modo de pensar los medios y sus géneros desde una estética y una historia del arte desplegada en el tratamiento de las *artes mayores.* Aun en textos de aceptación o encomio acerca de productos mediáticos *populares,* puede advertirse la vigencia parcial de una cierta *estética de la obra,* deudora lejana de textos como aquellos de la *Estética* de Croce según los cuales el estudio de los géneros conducía al privilegio de "universales y abstracciones", como efecto del "más grande error intelectualista". Una lectura actual permitiría reconocer en sus impugnaciones, además, el planteo de una opción, que se ha venido repitiendo después, ante un problema aún vigente: Croce distingue entre el uso, que considera legítimo, de las clasificaciones establecidas que practica aquel que "solo quiere hacerse comprender y referirse a determinados grupos de obras", y la empresa errada de quien quisiera elevar esas divisiones a la condición de "definiciones y leyes" (científicas). El error señalado por Croce –pero también por distintos autores posteriores que no

comparten sus rechazos– es el de confundir divisiones y restricciones vigentes en una cultura con definiciones teóricas (para Todorov, por ejemplo, respectivamente "géneros" y "tipos"). Pero el problema es que el texto croceano termina impugnando no solamente la lectura de las clasificaciones silvestres como ciencia, sino también el interés del estudio (científico) de esas mismas clasificaciones. En un mismo movimiento se rechaza la conversión de las costumbres de género en teoría y la producción de una teoría del género.

Es probable que, en el campo de la investigación de los géneros de la comunicación de masas –y tal vez también en otras líneas de trabajo sobre los géneros–, sea pertinente diferenciar, pero también recorrer en forma paralela y articulada el desarrollo de *ambas formaciones metadiscursivas*: la de las clasificaciones empíricas y operativas y la de la teoría. En ambas, son convocados *incipientemente* problemas como el de la delimitación de los rasgos que permiten diferenciar un género de otro y como el de las relaciones entre género y estilo y entre género y antigénero. Y en ambas terminará por inscribirse el tratamiento histórico del cambiante repertorio de los textos mediáticos, del que la teoría, en otro momento de lectura, dará cuenta como de una realización de género más.

TEXTO Y CONTEXTO DEL GÉNERO

Las definiciones del género. La confrontación entre género y estilo

Ha sido reiteradamente señalado el carácter de *institución* – relativamente estable– de los géneros, que pueden definirse como *clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social.* En relación con los géneros discursivos, Bajtín acuñó algunas de sus fórmulas de larga fecundidad para definir ese efecto de previsibilidad y esas articulaciones históricas: les adjudicó la condición de "horizontes de expectativas" que operan como "correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua".[2] Aunque muchos de ellos insistan en la larga duración histórica (como el cuento popular y la comedia), los géneros no suelen ser, salvo en

los casos de algunos *géneros primarios o formas simples,* como el saludo o la adivinanza, universales; en este sentido debe entenderse, también, su condición de expectativas y restricciones *culturales* (dan cuenta de *diferencias* entre culturas).

Las definiciones de carácter puntual, funcionales o normativas, focalizan propiedades características y/o rasgos diferenciales de los *géneros empíricos* (ref. apartado anterior). En las tipologías referidas a ellos, en cambio, se aplican los ordenamientos producidos por los discursos teóricos y críticos.

En los textos no teóricos, es decir en aquellos que no ponen en cuestión la problemática general de los objetos de su crítica, esos ordenamientos no se explicitan o no presentan el grado de sistematización de los que constituyen la *teoría de los géneros.* Sin embargo, las descripciones y los privilegios conceptuales suelen coincidir en aspectos nucleares en ambos espacios metadiscursivos. Como si, en esta área de objetos culturales, a los textos no específicamente teóricos les correspondiera hacer visible el grado de competencia del lector o el espectador informado, certificando con esas reiteraciones el carácter de institución social de criterios implicados en las clasificaciones de discursos que reconocen.

Una de las confluencias reiteradas, ya desde Aristóteles,[3] en distintas vertientes de la teoría de los géneros y también de la crítica y el ensayo histórico de tema literario, artístico o etnológico, es la relacionada con el privilegio, en la definición de los rasgos que permiten describir un género –y diferenciarlo de otros– de factores *retóricos*, *temáticos* y *enunciativos.* Pero la misma selección de rasgos representativos se registra en relación con los textos sobre el estilo, entendido de manera genérica como un *modo de hacer* postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos. El *molde* o la restricción del género se percibe a través de operaciones de inclusión textual similares a las de los recursos productivos por los que se define el estilo, reconocido sin embargo como un espacio de diferenciación, al menos, complementario, y en ocasiones privilegiado como objeto de indagación a partir del *rechazo* de la problemática del género. En las proposiciones que siguen se intenta exponer los alcances de las coincidencias que atraviesan la diversidad de esas formulaciones –de consideración no soslayable en un recorrido de la *vida social* del género–, y discutir su articulación con las de las propiedades que

constituyen al género y al estilo en tanto conjuntos opuestos y complementarios de la organización discursiva.

Género-estilo-género: diez proposiciones comparativas

Nota previa: Tanto el estilo como el género se definen por características temáticas, retóricas y enunciativas.

Tanto en las clasificaciones de estilo como en las de género se circunscriben conjuntos de regularidades, que permiten asociar entre sí componentes de una o varias áreas de productos culturales. Tanto unas como otras han focalizado esos componentes de repetición a lo largo de tradiciones clasificatorias milenarias, que han abarcado los más diversos tipos de lenguajes y medios (no existe aquel en el que haya fracasado la empresa de circunscribir estilos y géneros). Y tanto en unas como en otras el señalamiento de esas regularidades ha posibilitado la postulación de condiciones de previsibilidad en la lectura de textos, acciones u objetos culturales.

Las descripciones de género articulan con mayor nitidez rasgos *temáticos y retóricos,* sobre la base de regularidades *enunciativas.* En las de estilo, en cambio –organizadas en torno de la descripción de un *hacer–,* el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar, entre conjuntos de rasgos que, cuando no se trata de grandes y distantes estilos históricos, pueden aparecer vaga o conflictivamente especificados; sin embargo, las definiciones abarcan también en este caso los mismos registros.

La lectura actual de estas insistencias es deudora de trabajos de la semiótica contemporánea no siempre coincidentes, pero relacionados todos con la irrupción de la preocupación por los grandes registros discursivos. Sus redefiniciones afectan denominaciones de extenso y contradictorio empleo, y permiten algunas elecciones terminológicas acerca de lo que aquí entendemos como *retórico,* como *temático y* como *enunciativo*:

• Se ha partido de un concepto de *retórica* por el que se la entiende “no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación”,[4] abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la “combinatoria” de rasgos que permite diferenciarlo de otros.[5]

• Se entiende por dimensión temática a aquella que en un texto hace referencia a “acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto”.[6] El tema se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura, y se diferencia del motivo (en el sentido que suele adjudicarsele en la literatura y las artes visuales), entre otros aspectos, porque el motivo, si bien puede caracterizarse por una relación de exterioridad similar, solo se relaciona con los sentidos generales del texto por su inclusión en un tema, y porque el tema (inversamente a lo que ocurre con el motivo, que es reconocible en el fragmento) solo puede definirse en función de los sentidos del texto en su globalidad.

• Se define como “enunciación” al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esa situación puede incluir la de la relación entre un “emisor” y un “receptor” implícitos, no necesariamente personalizables.[7]

En los textos contemporáneos, teóricos y críticos, referidos a la problemática del género, los tres paquetes de rasgos diferenciadores mencionados no constituyen un sistema de clases mutuamente excluyentes: rasgos retóricos (como el empleo de una mezcla de jergas en un texto narrativo o informativo) pueden (o deben) circunscribirse también en términos de sus efectos enunciativos (el empleo de la jerga construye una imagen de la emisión y también de la recepción). Y lo mismo puede señalarse respecto de los componentes temáticos. En general, el análisis enunciativo, en la medida en que trascienda la perspectiva lingüística, se presenta como lógicamente posterior al retórico y al temático, que contribuyen a informarlo pero son diferenciables entre sí. El acuerdo sobre estas u otras restricciones en el empleo de las tres entradas clásicas dependerá, obviamente, de la perspectiva analítica desde la que se las convoque; por ahora, puede señalarse el poder descriptivo que surge de la coincidencia en su reconocimiento en textos de corrientes teóricas y críticas diversas.

Puede advertirse la reiteración en la focalización de componentes de los tres órdenes mencionados comparando las proposiciones de Genette y Bajtín sobre género, con la concepción de estilo presente en la obra de Erich Auerbach. Los momentos y corrientes teóricas diferentes en que puede

ubicarse a los tres autores no son obstáculo para que privilegien el análisis de rasgos similares:

• En el trabajo sobre "Géneros, tipos, modos", Genette[8] se refiere a las características temáticas y enunciativas que definirían al género: cuando analiza la poética aristotélica, señala el hecho de que Aristóteles, para definir la tragedia, apunta simultáneamente a dos *realidades*: una tiene que ver con el *modo* enunciativo en que la tragedia imita (que es dramático, y que por lo tanto difiere del modo épico, que es narrativo, en lo que se refiere a los mecanismos de inclusión / exclusión del narrador en la obra), mientras que la otra es "puramente temática" (así, por ejemplo, el privilegio de aspectos de la relación entre el destino individual y el colectivo, que se acentúa en la tragedia pero que excede al género). El componente retórico, menos acentuado en la descripción, aparece sin embargo en los rasgos en que se asientan las enumeraciones de géneros, dentro de cada modo; por ejemplo, cuando se incluye al tipo de obra escénica definido como "comedia brillante".

• En la concepción de Bajtín,[9] y en relación con los géneros discursivos en tanto "tipos relativamente estables de enunciados", uno de los rasgos característicos del enunciado, su conclusividad, es posible y se revela gracias a la presencia de tres factores interrelacionados: 1) el agotamiento del "sentido del objeto del enunciado"; 2) la "intencionalidad o voluntad discursiva del hablante"; 3) las "formas típicas, genéricas y estructurales de conclusión", que todo enunciado posee. Desde nuestra perspectiva es posible asociar el primer factor con las características temáticas, el segundo, con las enunciativas y el tercero, con las retóricas.

• Al estudiar las diversas manifestaciones de la narrativa en Occidente, Auerbach[10] distingue estilos –aun cuando no lo haga en forma sistemática– tomando en cuenta: a) procedimientos (cf. la alusión a los elementos retardadores y los de tensión que caracterizarían a dos tipos de texto épico diferentes: el homérico y el bíblico, respectivamente); b) visiones del mundo o posibilidad de ingreso al texto de determinada temática (por ejemplo, en su estudio sobre el *roman courtois* aludirá al hecho de que toma como materia poética la vida de una clase social); c) relación con el público (¿a quién se dirige la *Canción de Rolando?,* etc.). Los puntos señalados nos remiten, respectivamente, a las características retóricas, temáticas y enunciativas.

Un carácter igualmente abarcativo de las tres instancias puede advertirse incluso en las obras de juventud de Georg Lukács.[11] Dos variantes de la *enunciación narrativa*: la epopeya y la novela constituirían "diferentes formas que corresponden a la estructuración del mundo"; al mismo tiempo, *tematizarán de modo opuesto* la relación "vida-esencia", y lo harían a través de *ordenamientos retóricos mutuamente inversos* de un relato transformador: la tragedia responderá en su despliegue narrativo a la pregunta "¿cómo la esencia puede devenir vida?", mientras que la epopeya lo hará a la opuesta: "¿Cómo la vida puede devenir esencial?". En su autocrítica posterior, Lukács desdeña el carácter "abstracto" de la clasificación pero no retoma su problemática, sustituida, en parte, por la atención a procedimientos y efectos del "realismo" en tanto estilo transgenérico.[12]

Una sistematización del problema aparece ya en la crítica de Tzvetan Todorov[13] a Northrop Frye,[14] como respuesta a la entrada fenoménica de este último al universo de los géneros. Todorov reconduce el problema al de una teoría del género; si bien la primera designación es de una amplia generalidad, ya que se focalizarían los aspectos "verbal, sintáctico y semántico", las respectivas definiciones coinciden con la circunscripción tripartita ya señalada: en el aspecto verbal incluye tanto registros de habla como, específicamente, "problemas de la enunciación"; el sintáctico da cuenta de "las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra" (antes se habló de "composición"), y el semántico puede designarse, "si se prefiere, como el de los temas del libro".

En el campo de los estudios antropológicos, Roger D. Abrahams[15] aclara: "Nombramos a la mayoría de los géneros mediante una combinación de modelos formales, de contenido y de contexto". Una lectura enunciativa de sus modelos de contexto queda justificada por la definición posterior según la cual se trata de "modelos de uso conectados con relaciones entre los participantes de la transacción estética". Los modelos de contenido, por otra parte, serán definidos más adelante, explícitamente, como temáticos. Y Clifford Geertz[16] resume las propuestas de una "nueva filología" que remite, entre otros autores, a Alton Becker, que privilegiaría cuatro relaciones textuales: coherencia, intertextualidad, intención y referencia. Más allá del elevado grado de generalidad que comportan –y que Geertz encuentra no compensado por desarrollos analíticos en los textos que comenta–, es evidente la coincidencia en las localizaciones ya señaladas: las nociones

implicadas por los atributos de "coherencia" y distintos tipos de intertextualidad son campos clásicos de los estudios retóricos, la "intención" se ubica en el área de interés de los primeros análisis enunciativos y la "referencia" es presentada como el espacio de delimitaciones y remisiones de lo temático.

En cuanto a la aplicación del concepto de género a las artes plásticas, se ha señalado que el momento fundacional de los modernos géneros pictóricos en la pintura occidental (con su irrupción en el primer Renacimiento y su consolidación metadiscursiva –o de la doctrina acompañante– en el manierismo) implicó, si se atiende a las descripciones de sus momentos de fractura planteadas, entre otros, por Gombrich y Francastel,[17] la fijación de los tres rasgos en la definición[18] de cada género. En términos generales, puede postularse que los géneros pictóricos (paisaje, naturaleza muerta, desnudo, "pintura histórica"...) acotan:

• un tema, o algunos de ellos, y/o un repertorio de motivos (si aceptamos la restricción por la que "tema", en las historias del arte, define solo la remisión narrativa);

• un componente retórico, abarcando en la noción tanto las "categorías formales" como los tratamientos de la representación que no pueden abandonarse sin quebrar las expectativas de reconocimiento (por ejemplo, la relación espacial entre los elementos de una naturaleza muerta y la preponderancia o aislamiento de la figura en el retrato); y

• un componente enunciativo con asentamientos múltiples pero que, sin embargo, el género también limita: en los modos de titular o firmar,[19] pero también en rasgos de la representación o la composición, más allá de la variación estilística: la posición, por ejemplo, de abandono del privilegio del motivo elegido en obras como *Las señoritas de Avignon* de Picasso o *Las bañistas* de Cezanne impiden ubicarlas en el género del desnudo.

En el campo de un transgénero que recorre habitualmente los medios masivos, el de la anécdota, Juan Carlos Indart circunscribe[20] un conjunto de rasgos definitorios que abarcan los dominios de una semiótica narrativa (con su particular construcción de un relato aparentemente "sin carencia" y su brevedad), de una temática (con su privilegio de hechos aislados y "menores") y de una dependencia del sentido final con respecto a las condiciones de enunciación: cada anécdota despliega distintos sentidos según cuál sea la interpretación implicada o explicitada en cada recontextualización o actualización particular, o en cada recontextualización

medial, que es investigada en este caso en relación con la inclusión en los géneros de la información.

1. No hay rasgos enunciativos, retóricos o temáticos ni conjuntos de ellos que permitan diferenciar los fenómenos de género de los estilísticos.

a) Primeras observaciones sobre la relación estilo/género

Comencemos, aquí también, por una referencia a la teoría literaria de los formalistas rusos: al describir los rasgos de una "vinculación orgánica" entre género y estilo, Bajtín[21] señala que la conexión de un estilo con un determinado género discursivo se expresa en su asociación "a determinadas unidades temáticas, a la forma en que se estructura una totalidad y a las relaciones que establece el hablante con los demás participantes de la comunicación discursiva". Evidentemente, los componentes temáticos, retóricos y enunciativos fundan, para Bajtín, conexiones y coincidencias entre géneros y estilos, antes que diferencias. Puede postularse que el señalamiento de Bajtín es generalizable al conjunto de ambos tipos de discursos: si se quieren hallar diferencias entre "el" género y "el" estilo deberán buscarse más allá de la indagación de esos atributos, aunque el registro de los rasgos temáticos, retóricos y enunciativos sea imprescindible para determinar los componentes diferenciales de cada género o estilo en particular o sus mutuas interpenetraciones o articulaciones históricas. En la descripción de los "estilos de época" se hace necesaria la referencia a esas distintas áreas de producción de sentido lo *mismo que cuando se describen las propiedades de los géneros*: el estilo Art Déco, por ejemplo, define enunciativamente modos de contacto con sus practicantes o espectadores (las fórmulas geométricas y espejadas de los afiches Déco habían puesto fin a la apelación blanda y envolvente del Art Nouveau anterior), privilegia retóricamente procedimientos constructivos en lo ornamental, lo estructural-arquitectónico y aun lo lexical (conectados con el efecto de las vanguardias cubistas y constructivistas), y recorta los "temas de la modernidad" a través de los componentes narrativos de diversos géneros. Y cualquiera de esos géneros requeriría de una descripción paralela en los tres niveles.

Con el propósito explícito de superar las oscuridades de una definición de estilo que no estableciera oposiciones claras con otros niveles de configuración de los discursos, Todorov intenta, en un momento de su obra,[22]

conservar únicamente dentro del concepto de estilo el de los *registros* de la lengua (estilo *directo*, *indirecto*, *indirecto libre*), expulsando todos los otros fenómenos abarcados por la noción a otros campos conceptuales: "período, género, tipo". Pero el descarte –si bien es circunscripto, en su tratamiento, al área de los estilos literarios– no parece solucionar la cuestión, ya que multiplica el problema de las superposiciones conceptuales: la noción de período es más amplia y vaga que la de estilo y no incluye, por supuesto, más que "estilos de época", aunque (pero) no puede restringirse a ellos; y las de género y tipo son demasiado específicas como para abarcar las áreas englobadas por la noción tanto en el habla cotidiana como en las versiones de la crítica y la teoría. Sin abandonar el campo de los estilos literarios, pueden citarse al respecto los desarrollos de autores de perspectivas tan diversas como Leo Spitzer,[23] Michael Riffaterre[24] o Nils Enkvist,[25] respectivamente con la acentuación de una búsqueda inmanente a la obra del "espíritu de autor", el privilegio del "procedimiento estilístico" recortado estructuralmente sobre su propio contexto textual y la focalización de la variación sobre otros contextos y situaciones.

Antes de continuar con la discusión de las similaridades y diferencias entre género y estilo, un *recordatorio de superficie* resumirá en el capítulo siguiente algunas líneas del tratamiento histórico de la problemática estilística.

b) Recordatorio sobre algunos conceptos de estilo

La palabra "estilo" no forma parte, en principio, de una jerga técnica; sus significados en el uso cotidiano y en textos críticos y teóricos son múltiples, aunque referidos siempre a propiedades que permiten advertir una cierta condición de unidad en la factura de una variedad de objetos o comportamientos sociales. La descripción de esa condición de unidad ha dado lugar a formulaciones diversas u opuestas: normativas en algunos casos, cuando se indica qué rasgos estilísticos son pertinentes o positivos en relación con la producción de un área de textos u otros objetos culturales; descriptivas en otros, cuando se señalan los aspectos que permiten diferenciar o clasificar estilos individuales, de época o de región cultural o social. Atendiendo al desarrollo histórico de la noción, puede acordarse que las *definiciones de estilo han implicado, en sus distintas acepciones, la descripción de conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a*

modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género.

Un recordatorio de superficie de esas formulaciones (que se tratarán en algunos casos, con sus remisiones bibliográficas, en las proposiciones siguientes) puede comenzar con la referencia a los distintos tipos de descripción, asimilables a la posterior diferenciación de estilos o *maneras,* que constituyeron en la Antigüedad clásica la base de la clasificación de tipos de oratoria, y también de obras literarias, plásticas o escénicas. Ya en Aristóteles, series de invariantes de carácter retórico –como la elección de un cierto nivel de lenguaje, familiar o elevado–, y otras que pueden definirse como temáticas (la referencia a asuntos privados u, opuestamente, a otros relacionados con el destino de los hombres y de la ciudad, por ejemplo) y enunciativas (como el planteo de una determinada relación con el público, distinta en la tragedia y la comedia) permitían oponer lo correcto a lo incorrecto en relación con la estructuración de diferentes tipos de textos. Se trataba sin embargo, en este caso, de conjuntos de rasgos que podrían definirse como lo *estilístico propio de cada género* (la manera legítima de producir un tipo de obra). Posteriormente –y si bien la postulación de una conexión entre cada género y el que se supondría su estilo, que en general es solo su *retórica*, insiste en ciertas obras críticas y didácticas aún hasta hoy–, crece la descripción de modos de producción textual que recorren géneros diversos, aunque puedan manifestarse inicialmente a través de diferenciaciones internas surgidas en uno de ellos: se expande la clasificación de estilos que se registran en distintos tipos de obras, identificando al conjunto de la producción de un autor, de una época o de un sector cultural o social. Una vertiente reciente de la "estilística funcional rusa" propuso, sin embargo, una nueva variante de la primera "estilística de género", basada en objetivos de una "estilística práctica" que coadyuvara a elevar la "cultura del lenguaje".[26]

Un momento intermedio es el de la circunscripción de tonos o niveles estilísticos que se articularían naturalmente con lemas y personajes narrativos: los textos de un mismo autor –Virgilio– constituyeron para los estudiosos de la latinidad tardía el modelo de una tripartición largamente respetada entre el estilo simple, el medio y el sublime, cada uno con nombres, condiciones sociales y entornos que le son propios. Pastores ubicados en una naturaleza semisilvestre reclamarían un estilo "humilde" en

el léxico y las propiedades narrativas y descriptivas; guerreros emplazados en su campamento o en la ciudad que defienden o atacan requerirían un estilo elevado en los mismos niveles.

En un momento de la oratoria romana, se había impuesto por otra parte el criterio de que Un estilo –llano, directo– era propio del Imperio (Cicerón se ve obligado a defender el *oficio retórico* de los ataques de esa nueva normativa de la sencillez). Lejanamente, insistía el sentido de la expulsión de determinadas artes y modos decidida por Platón para su *República*, y alentaba por otra parte un *antirretoricismo* que habría de repetirse cada vez que la voz de una institución o un Estado reclamara para sí la condición de expresión directa de un pueblo, de la verdad o de la realidad social o política de su tiempo.

Había consiguientemente, según distintas perspectivas clásicas, no solo la puesta en relación de determinados temas y contextos con ciertos atributos de la narración o la argumentación; existía ya también en la Antigüedad la postulación de la existencia de determinaciones o capacidades de la producción textual o artística relacionadas con un contexto cultural o étnico, real o ideal. Se recorta así una de las prefiguraciones de las concepciones modernas acerca de los estilos nacionales y regionales.

Por otra parte, de la obra de San Agustín surge, a comienzos de la Edad Media, el concepto fundador de que no hay texto sin estilo (frente a quienes oponían a la ornamentación retórica pagana el carácter directo, aparentemente libre de construcciones estilísticas, de la escritura bíblica) y también la exigencia de que el tratamiento de los estilos siga incluyendo los aspectos temáticos (y no solamente los “formales”).

Estas y otras proposiciones abrirían paso, después, a la consolidación de las concepciones para las que el rasgo estilístico –presente en todos los textos– procede de las complejas orientaciones de haceres emplazados en su época y en su región cultural.

En una enumeración de momentos ya modernos de este desarrollo –de ninguna manera abarcativa de su diversidad de etapas y corrientes teóricas, aunque sí de algunas líneas aún vigentes en la indagación de su problemática–, debe destacarse la importancia de la sistematización de estilos históricos propuesta por Giorgio Vasari para las artes plásticas. Sus *Vidas* forman parte, en el Renacimiento tardío, de la reflexión que se produce en las academias manieristas ocupadas en las artes visuales, y que es acompañada por la multiplicación de tratamientos de los problemas

retóricos y estilísticos que se registra en las academias literarias de la misma época. Vasari privilegia por primera vez la posibilidad de reproducir, además de imitar, el movimiento creador de un momento del pasado. En ese primer *revivalismo*, el período convocado desde su modernidad es el del arte clásico. Vasari diferencia tres grandes *maneras* históricas, a partir de la irrupción de una pintura con los rasgos representativos y compositivos que se desplegarían en el Renacimiento, principalmente en el italiano: con el Giotto se abriría, contra las *maneras* medievales, una era de *recuperación* de la representación y la expresión individual; el momento posterior de Leonardo y Boticelli constituiría al respecto una etapa de estructuración y equilibrio, y el comienzo de la época de Miguel Angel comportaría la incorporación de la libertad y la Gracia a las artes ya renovadas en las dos etapas anteriores. En sus *Vidas*, Vasari relaciona los rasgos de cada etapa u obra individual con condicionamientos psicológicos y socioeconómicos y con los de una geografía cultural de su época, así como con descripciones de sus particularidades técnicas y sus modos de transmisión del saber artístico. El conjunto de perspectivas de análisis incluido en las *Vidas* preanuncia el de los tratamientos posteriores –aun los actuales– de los condicionamientos y efectos de los fenómenos estilísticos. Lo hace de un modo más perceptible que algunos textos posteriores como el de Buffon, que, en el siglo XVIII, en su famoso *Discurso* ante la Academia Francesa circunscribe al estilo como la *buena* manera de escribir, opuesta a aquellas en las que no habría estilo alguno (perspectiva característica, aún hoy, de las definiciones *silvestres* originadas en la defensa de un estilo determinado, y que implicaba ya entonces el retorno a concepciones relegadas, como se vio, a partir de tratamientos del primer Medioevo).

Un primer acercamiento al tratamiento científico de los temas estilísticos fue señalado en los trabajos –en la última parte del siglo XVIII– de Winckelmann, que basa sus descripciones de las obras del arte clásico en investigaciones históricas y arqueológicas. La suya, por otra parte, es la primera obra moderna en la que se recorta una concepción negativa del arte de su contemporaneidad; preanuncio de las otras, posteriores y numerosas, que focalizan estilos de época a partir de la preocupación por la supuesta decadencia de las prácticas artísticas. Sin embargo, sus textos tuvieron otro efecto cercano: el fortalecimiento, a principios del siglo XIX, de la valorización, por los románticos –de quienes surge la voz *estilística*–, no solo de los rasgos del genio individual, sino también de todo nuevo saber

sobre las artes nacionales; los estilos regionales, populares y de época son objeto, a partir de entonces, de múltiples recuperaciones. Pero la preocupación por los estilos históricos experimenta después otras transformaciones en el siglo de la historia:

• Hegel define a los momentos estilísticos como partes de una tríada que se repite en cada cultura: estilos severo, ideal y gracioso, considerados tanto por sus rasgos constructivos – manteniendo la oposición entre materia y forma– como por sus efectos, y que se sucederían en una reiteración sistemática opuesta a la originalidad intransferible que investía cada estilo histórico para la perspectiva romántica anterior;

• El positivismo relaciona los estilos regionales con determinaciones de medio, raza y momento, que procura definir con métodos similares a los de las ciencias naturales y que articula con una nueva idea de progreso.

• Distintas corrientes marxistas establecen conexiones entre rasgos de estilo y pertenencia de clase, o bien entre estilos y aspectos o momentos de la cultura de una clase dominante. Conceptos que muestran su diversidad dentro de los propios textos de Marx sobre arte: un cierto determinismo socioeconómico, por un lado (los obreros de la era de las máquinas de vapor no podrían ya gustar de obras literarias estilísticamente pasatistas), y una valoración de la producción artística que la convierte en espacio de ruptura y preanuncio del futuro trabajo humano, por otro, se proyectan sobre líneas de trabajo posteriores (Plejanov con su concepción de la obra como reflejo de su contexto, Trotsky con su valoración de las vanguardias artísticas).

En la última parte del siglo XIX y primeras décadas del XX se desarrollan en el campo de la teoría de las artes visuales los trabajos de los *visibilistas* (Riegl y Wölfflin entre otros) que, alejados de toda noción de *progreso* artístico, y también de la tradicional oposición entre materia, por un lado, y forma, por otro, procuran establecer criterios de descripción específica que permitan oponer con rigor los rasgos de distintas etapas históricas de las artes visuales. En cada una, una particular *kunstwollen* –voluntad formal– se expresaría en un estilo de época. Sus proposiciones son en muchos puntos articulables con las de las corrientes estructuralistas que procuran determinar el sistema de articulaciones internas de cada área de producción o intercambio de signos (dentro y fuera del campo artístico). A su vez, un fuerte punto de referencia de las corrientes estructuralistas es el del “formalismo” ruso que constituyó, con autores como Tinianov, Shklovsky,

Bajtín y otros, una corriente según la cual los fenómenos de estilo debían ser observados en términos de sus cualidades diferenciales atendiendo a propiedades sistemáticas presentes tanto en “grandes obras” como en los trabajos de los imitadores o epígonos, donde el dispositivo se muestra con menor complejidad. Los formalistas desarrollaron el análisis narrativo, el estilístico y la teoría de los géneros, y sus ideas insistieron en distintas corrientes de investigación posteriores. Roman Jakobson, continuador diferenciado de la corriente, incorpora a la descripción de géneros y estilos concepciones analíticas provenientes de la lingüística y la retórica. Así, circunscribe estilos y géneros metafóricos y metonímicos; los primeros, con predominio de la sustitución (el ejemplo es el cuento romántico), y los segundos, con predominio de la contigüidad (el ejemplo es el cuento realista).

En otros espacios de la estilística literaria contemporánea, la acentuación de distintas áreas de problemas permite diferenciar escuelas en las que prevalece la indagación de estilos de autor, con su remisión a determinaciones globalizadoras en términos de personalidad o inserción social, de aquellas en las que se privilegia la búsqueda del rasgo desviante o el procedimiento estilístico de una obra o grupo de obras, focalizando el estudio de las redes intertextuales que lo condicionan históricamente.

A partir del momento inicial de Bally, que produce a principios del siglo XX una estilística lingüística por la que se intentaría determinar los componentes afectivos expresados en las *elecciones* del hablante, se desarrollan distintas corrientes en el estudio de los estilos verbales, principalmente literarios. Es importante la influencia de Leo Spitzer, que trata de circunscribir el sistema psicológico-poético subyacente a la estructura de una obra, en una búsqueda de cada “constelación” de autor (se ha dicho –Segre– que Spitzer –a quien se ubica como continuador de Croce y Vossler– es el creador de una estilística de la obra literaria así como Bally de una estilística de la lengua; debe aclararse que se trata de una estilística de la obra individual, opuesta, por ejemplo, a las preocupaciones teórico-descriptivas de los formalistas rusos).

Más allá de las diferencias entre escuelas o corrientes, expositores actuales, como Nils Enkvist, han señalado el carácter complementario del análisis de las tres *relaciones* en que puede inscribirse el rasgo estilístico: de *desvío* con respecto a una norma, de *adición* a un contexto no marcado

estilísticamente o de *connotación*, cuando extrae su sentido de una relación particular con el texto y la situación comunicacional en que se ubica.

Entre los autores que contemporáneamente han tratado el tema del estilo se cuenta, en distintas etapas de su obra, Roland Barthes. A partir de sus textos de juventud –como "El mundo objeto", referido a la pintura flamenca del siglo XVII–, Barthes va incorporando en algunos de sus trabajos las perspectivas semióticas y psicoanalíticas contemporáneas a la determinación de estilos individuales y de época. En relación con la necesidad de atender a la pluralidad de componentes que definen al objeto del análisis estilístico, en una conferencia de 1969 dice sobre "el problema del estilo" que "si bien hasta el presente se ha visto al texto con la apariencia de un fruto con carozo (un durazno, por ejemplo), cuya pulpa sería la forma y la almendra sería el fondo, hoy conviene verlo más bien con la apariencia de una cebolla, organizada a base de pieles (niveles, sistemas), cuyo volumen no conlleva ningún corazón, ningún hueso...". Para indagar el sentido histórico de esas organizaciones, en uno de sus últimos libros, *Barthes por Barthes*, apela en un análisis de su propia escritura de juventud tanto a la circunscripción de actitudes políticas como a la de las cuestiones filosóficas incluidas y a la de sus figuras retóricas. Estableciendo un paralelo con el tratamiento del tema de los géneros, podemos advertir que, también aquí, en el comienzo y el final del recorrido bibliográfico nos encontramos con el privilegio de la circunscripción de componentes enunciativos, temáticos y retóricos. El estilo define sus productos de manera similar al género; pero su doble emplazamiento, definido tanto en el espacio de una relativa previsibilidad social como en el del acto sintomático y diferenciador (con respecto a la historia o al contexto cultural presente), nos remite más fuertemente a la consideración del cambio histórico y el carácter original de cada momento de la producción discursiva. En cada etapa histórica, insiste en el género un pasado semiótico aún vigente, mientras que en el estilo se manifiesta la conflictiva imbricación de ese pasado con un presente de producción sígnica todavía en articulación. El malestar que suscitan las obras de vanguardia se origina en su desenganche simultáneo con ese pasado vigente (el de los géneros) y con las articulaciones socialmente perceptibles que los estilos de época establecen con la contemporaneidad, a través de sus configuraciones retóricas, de los temas que legitiman y rechazan y de las imágenes de enunciador y enunciatario que crean a través del conjunto de sus dispositivos de producción de sentido. La descripción de un estilo o su diferenciación

con respecto a otros exige la consideración de esos tres paquetes de rasgos constitutivos, pero otros mecanismos intra- y extratextuales (a los que se refieren las proposiciones siguientes) deben focalizarse para discutir las diferencias entre estilo y género.

2. Es condición de la existencia del género su inclusión en un campo social de desempeños o juegos de lenguaje; no ocurre lo mismo con el estilo.

Los estilos de época, los de región o corriente artística o los correspondientes a un área socialmente restringida de intercambios culturales son trans-semióticos: no se circunscriben a ningún lenguaje, práctica o materia significante. En cambio, el género debe restringirse sea en su soporte perceptual (géneros pictóricos o musicales, por ejemplo), sea en su "forma de contenido",[27] agregando previsibilidad a su acotación retórica, enunciativa y temática. Aun los transgéneros –que recorren distintos medios y lenguajes, como el cuento popular o la adivinanza– se mantienen dentro de las fronteras de un área de desempeño semiótico (la narración ficcional, el entretenimiento, la prueba). Esta inclusión es constitutiva de su vigencia; no ocurre lo mismo con los estilos, que si bien pueden asentarse, en algunos casos, en un soporte específico (un estilo de objetos cerámicos, por ejemplo), exhiben históricamente la condición centrífuga, expansiva y abarcativa propia de una manera de hacer, en oposición al carácter especificativo, acotado y confirmatorio de los límites de un área de intercambios sociales que es propio del género. El "estilo de hierro y cristal" (característico de un momento espectacular del diseño de las estaciones ferroviarias, mercados, galerías de exposiciones y otras grandes construcciones europeas y americanas del siglo XIX) fue inicialmente propio de una arquitectura; pero se proyectó a objetos diversos (adornos, elementos del equipamiento) y fue tomando, además, los rasgos de sucesivos estilos regionales y de época, proyectados a distintos medios y lenguajes: el clasicismo, la Secesión Vienesa, el Art Nouveau, el expresionismo, el racionalismo. El género puede "ir a buscarse" a sus emplazamientos o momentos sociales de emisión; el estilo aparecerá en obras o desempeños que solo excepcionalmente le son específicos. Al respecto, Bajtín[28] señala que los "tipos relativamente estables de enunciados" característicos del género se instalan en determinadas "esferas de la praxis humana". Propp,[29]

por su parte, muestra que el Epos heroico ruso no puede describirse sin la referencia a la condición de canto y reunión social de "profunda participación" que entrañaba. Serguei Avérintsev, investigador de la literatura bizantina, señala el carácter tajante de la diferenciación, en las "literaturas tradicionalistas", entre géneros que pueden distinguirse mediante criterios "intraliterarios" (el epigrama, por ejemplo, contiene juego de ingenio, tema tradicional en clave erótica, de mofa, etc.) y otros, de carácter sacro, que contenían la indicación explícita acerca del momento de su inclusión en los ritos, el orden con respecto a otros textos, etc.[30] Podría observarse, sin embargo, que el carácter más lábil e implícito de la definición del espacio y el tiempo característico de los otros géneros no los convierte en formaciones de emplazamiento universal: la condición erótica, de mofa, etc. del epigrama no puede dejar de definir un espacio discursivo con posiciones interlocutivas acotadas como el de otros géneros dialógicos (como el caso de la adivinanza tradicional), aunque subsista la oposición de base con los géneros más ritualizados.

La necesidad de considerar estos emplazamientos sociales del género puede definirse en términos correlativos de la indicada por Lévi-Strauss en relación con el mito, cuando postula la imposibilidad de su indagación si se prescinde de la determinación de los problemas "sociológicos o socio-lógicos que resuelve".[31] Aun en géneros estrictamente ficcionales, Jauss[32] muestra la posibilidad de circunscribir géneros del "estar afuera" de la experiencia cotidiana, que diferencian distintas maneras de la salida hacia la novedad y el desvío; recíprocamente, esas *reglas de desvío* pueden convertirse en "molde de una praxis social": el ceremonial (literario) del amor cortés en la poesía trovadoresca termina por fijar las normas de una ética amorosa, a través de géneros intermediarios como el del ceremonial de las "cortes de amor".

3. *La vida social del género supone la vigencia de fenómenos metadiscursivos permanentes y contemporáneos.*

Puede extrapolarse a otros campos del comentario y la crítica cultural el señalamiento que Paul Goodman[33] formula acerca de la historia de la crítica formal a partir del Renacimiento: aseguraba, dice, la disposición de "un órgano o instrumento de crítica". Se contrastaba cada obra con este órgano y

se percibía, en consecuencia, "el uso correcto del género". En las artes visuales, y en el campo específico de las artes plásticas, operan como textos metadiscursivos los de distintos géneros (textos literarios, científicos, religiosos, históricos).

Por supuesto, tanto en los géneros literarios como en los pictóricos y los de las "artes combinadas", son los títulos los primeros elementos metadiscursivos, en la medida en que por sus rasgos conceptuales y retóricos constituyen la primera acotación de género de la obra a la que se refieren. Lo mismo ocurre con los otros dispositivos de lo que Gérard Genette[34] denomina "paratexto" (entre los que se encuentran los títulos, los subtítulos, los epígrafes, las ilustraciones, etc.). Pero tanto en estos soportes genéricos como en el área de los lenguajes masivos, las acotaciones metadiscursivas son intra- y extramediales. Ejemplos múltiples pueden señalarse actualmente en el medio televisivo, cuyos programas son anunciados, definidos, ubicados en sus espacios genéricos por textos del periodismo impreso o de la radio pero también son definidos en los mismos programas y en los anuncios, avances y comentarios de la televisión misma. En este sentido, la trama metadiscursiva de los géneros en la televisión es en sustancia diferente de la socialmente establecida desde hace décadas para el cine, definida por Oscar Traversa[35] en sus trabajos sobre lo que denomina "cine no fílmico": los textos que desde otros medios definen y preanuncian la ubicación genérica de los productos cinematográficos y guían las formas de su consumo; en ese caso, prioritariamente, el comentario periodístico y la publicidad gráfica.

En cuanto a las definiciones metadiscursivas intratextuales en cualquier género o soporte medial, puede apelarse a la discusión del tema por Umberto Eco en *Lector in fabula*.[36] El texto –postula en las "Aplicaciones" finales de la obra– acota un tipo de lector como elemento constitutivo de sí mismo. Y para constituir ese lector modelo recurre a algunos artificios semánticos y pragmáticos. Susan Suleiman[37] señala que, "siendo el género una cierta relación establecida entre el texto y el lector (...), se hace leer de determinado modo, cuya condición no se agota en las características de su estilo, ni de su contenido, ni de su organización discursiva". Y Wolfgang Iser,[38] en un señalamiento no relacionado con la problemática del género pero sí con la más amplia de la determinación de los "potenciales de sentido" de un texto, formula un concepto de "lector implícito" aplicable a lo que aquí definimos como efecto enunciativo: "Todo texto tiene preparada una determinada oferta de roles (...) que no puede coincidir con *la ficción de*

lector del texto", en la que "el receptor está ya (creo que correspondería decir: 'aparece como') pensado de antemano". En el mismo sentido, es aplicable lo que Eliseo Verón,[39] también desde una perspectiva que excede la tipología genérica, define como contrato de lectura: efecto de conjunto de las diversas estructuras enunciativas de un texto, que en una publicación periodística abarcan "desde los dispositivos de apelación hasta las modalidades de construcción de las imágenes y la de los tipos de recorridos propuestos al lector".

En el contexto de una exposición en la que se investiga la lógica de las clasificaciones de género dentro de las del universo de discurso de la literatura, Walter Mignolo[40] señala distintos momentos iniciales de asociación entre géneros en proceso de diferenciación y textos que permitieron incluirlos "en el conjunto de conocimientos que la comunidad interpretativa asocia a un concepto". Ese *metatexto* "sería la expresión de superficie que nos permite reconstruir los criterios bajo los cuales la comunidad interpretativa organiza los discursos en clases".

En relación con definiciones internas propias de los géneros folklóricos, Ben Amos[41] indica que "es posible considerar –con Alan Dundes– el sistema popular de géneros como un metafolklore cultural". Y cita como ejemplos las distinciones formales, las designaciones, el pautado de las oportunidades de la práctica. Raymond Williams, por su parte, reconoce el componente de "autoevidencia" que caracteriza a la reproducción social del género.[42]

Los rasgos de permanencia, contemporaneidad y copresencia de los mecanismos metadiscursivos del género son, por otra parte, los que permiten establecer diferencias con los que pueden registrarse en relación con el estilo. También los estilos se articulan con operaciones metadiscursivas internas y externas, pero las que son contemporáneas de su momento de vigencia no son permanentes ni universalmente compartidas en su espacio de circulación, y presentan el carácter fragmentario, valorativo y no evidente característico de su articulación con opciones, conflictivas, de una producción de época.

4. Los fenómenos metadiscursivos del género se registran tanto en la instancia de la producción como en la del reconocimiento.

Esto implica que deben contener propiedades comunes, lo que hace posible el funcionamiento social del “horizonte de expectativas” que define al género, desde la perspectiva de distintas corrientes descriptivas; la (al menos) doble instalación de ciertos mecanismos metadiscursivos es la condición de su constrictividad, expresada, según Bajtín, en distintos grados de estabilidad.

Esto no implica, sin embargo, que esos mecanismos sean, en conjunto, idénticos. La distancia entre la definición de un género operada en sus instancias productivas y la implicada, y también operada en sus instancias de recepción y circulación puede generar la progresiva muerte social de ese género. La lectura de esa distancia es, por otra parte, la única que puede dar cuenta de los efectos de una circulación discursiva,[43] si se rechaza una concepción de “lector” entera y pasivamente receptivo. Y la distancia puede ser condicionada por alteraciones en cualquiera de los polos de esa circulación. En relación con subgéneros de la literatura fantástica, se han señalado transformaciones que han determinado que “los códigos con que se ha conformado al lector implícito” se convirtieran progresivamente en “más ambiguos, menos localizables, más heterodoxos en la manipulación de los datos y en las convenciones del extratexto”; recíprocamente, los códigos del lector de esos tipos de obras no dejarían de funcionar “en constante contrapunto, nunca totalmente acallado”.[44]

La “instancia de la producción” debe ser entendida aquí en un sentido no autoral. Tenney Frank señala que la tragedia griega conservó su vigencia histórica y siguió teniendo éxito de público cien años después del momento aproximado en que dejaron de escribirse tragedias en la época clásica.[45] Géneros de circulación popular autoralmente “muertos” ofrecen ejemplos similares: entre nosotros, la zarzuela sigue teniendo cultores muchos decenios después de que hayamos dejado de conocer nuevos autores de zarzuelas.[46]

Acerca de este tema, una vez más, el tipo de producción naturalmente circunscripto en los medios echa luz sobre los otros: la instancia de la producción no puede circunscribirse a una instancia de *escritura* en un sentido literario, y tampoco a la instancia del *guión*. La tragedia y la zarzuela siguen produciéndose en el sentido en el que Roland Barthes[47] ve reproducirse la *Fedra* de Racine ante los críticos teatrales franceses del siglo XX, que contarían sus años de oficio por el número de *Fedras* (de *puestas* de *Fedra*) que han criticado. La instancia de la producción, en este

caso, es la de la dirección, la representación, la interpretación teatral; como dijimos, en el ámbito de los medios esta multiplicación de la instancia productiva adquiere una importancia capital, y es perceptible en la mayor parte de sus textos.

El mencionado carácter no idéntico de los fenómenos metadiscursivos de la instancia de la producción y de la instancia del reconocimiento del género no puede, de todos modos, llegar a abolir el componente de redundancia necesario para que el género siga siendo el mismo, en los términos de un intercambio sígnico que lo reconoce en tanto tal. Es en este sentido que Borges[48] puede definir a la poesía gauchesca como "un género tan artificial como cualquier otro". Entiende que sus obras se perciben como presentadas "en función del gaucho, como dichas por gauchos para que el lector las lea con una entonación gauchesca".

Alicia Páez[49] señala, en relación con el género conversacional, la razón por la que adquiere en la exposición de Bajtín un carácter ejemplar: "exhibe en forma paradigmática los rasgos esenciales de todo género discursivo". Esa exhibición privilegia, entre otros rasgos, el del carácter compartido de las definiciones autorreferenciales del género.

5. Los géneros hacen sistema en sincronía; no así los estilos.

Desde Buffon[50] –en realidad desde mucho antes que él, pero es probable que con su "Discurso a la Academia" cierta confusión se estabilizara–, una parte de las definiciones de estilo han solido confundirse con aquellas referidas a un supuesto buen estilo, definitivo y único. Como se sabe, Buffon no intentaba en su "Discurso sobre el estilo" clasificar algo parecido a estilos literarios o de cualquier otro campo de los intercambios discursivos (como, en una referencia a su texto, llegó a entender el mismo Helmut Hatzfeld[51]). Apenas pretendía describir ciertos rasgos de lo que consideraba el modo más espléndidamente humano de comunicarse o escribir. Para Buffon había solo un estilo y lo demás era falta de él, síntoma de la pertenencia a estadios inferiores del hacer humano. Más allá de las clasificaciones y las tomas de distancia con respecto al juicio valorativo sobre el rasgo estilístico introducidos por la teoría y la crítica literaria a partir del siglo XIX, ha persistido, tanto en sectores de la crítica como, plenamente, en el uso popular, una noción de estilo muy cercana a aquella, ya poco conocida en sus fuentes, de Buffon. Aún se dice "tiene estilo" de

alguien que posee la manera elevada, estilísticamente "legítima" de hacer o de decir. Nada de esto ha ocurrido nunca con el género. Ya desde Aristóteles, la definición de un género pasaba por la comparación y la oposición de sus rasgos con los de otro género que pudiera confrontarse con él en sus elementos constitutivos y aun en sus efectos sociales. Tomando como objeto la literatura del siglo XIX y principios del siglo XX, Tinianov[52] dice al respecto que "el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual están en correlación". La proposición de Tinianov importa, además, por la aclaración que inmediatamente la sigue: "La novela de Tolstoi", dice, "entra en correlación no con la novela histórica de Zagoskin, sino con la prosa que le es contemporánea". Esta reflexión tiene valor, como es obvio, y muy particularmente, para la teoría de los géneros en los medios. Se conecta con el tema de la cita, el carácter transmediático de ciertos géneros o macrogéneros y el conjunto más global de fenómenos de la transposición. Intenté definir algunos aspectos de la problemática de la transposición en relación con los medios masivos en un trabajo anterior[53] y en "El pasaje a los medios en los géneros populares", también incluido aquí.

En relación con cuestiones conexas a las clasificaciones sociales de lo "alto" y lo "bajo" en la cultura de los medios, se ha indicado que los géneros no solo hacen sistema en los distintos campos de desempeño semiótico (géneros de la información, del entretenimiento, etc.), sino también en los medios en los que se asientan: las jerarquías entre géneros elevados y populares, y sus niveles intermedios, se reproducen en cada soporte y sus lenguajes.[54] La importancia de este carácter multisistémico de los géneros es destacada en los términos mas abarcativos por Pierre Smith,[55] para quien los etnólogos deberían considerar el estudio de esas organizaciones en la escala en que son confrontados "los sistemas de parentesco, políticos y religiosos". Y en el espacio de los estudios literarios, Todorov señala una consecuencia de amplios alcances de la condición sistemática da las relaciones intergenéricas:[56] cada género "se redefinirá, en cada momento de la historia literaria, en relación con los otros géneros existentes". La formulación no es obvia si se la confronta con la práctica analítica, en lo que se refiere a la siempre conflictiva aceptación de las conexiones entre obra y género; la consideración de las relaciones internas del conjunto se revela en ella como necesaria para el seguimiento de los cambios puntuales que emplazan cada género en una historia y permiten también diferenciarlo dentro de ella.

El carácter de sistema en *sincronía*[57] adjudicado así a los géneros no es aplicable a los estilos: el carácter más lábil y menos compartido y consolidado de sus mecanismos metadiscursivos hace que no puedan reconocerse socialmente en términos de un sentido de conjunto; y también conspira contra ese reconocimiento su condición expansiva y centrífuga, señalada en una proposición anterior ("3. Es condición..."). Las oposiciones sistemáticas entre estilos surgen de los textos que focalizan oposiciones en la diacronía (Renacimiento vs. Barroco, Art Nouveau vs. Art Déco), y también de aquellos que describen a la distancia (distancia temporal o social) las relaciones o conflictos entre estilos de una época histórica o una región social que no comparten; en este último caso, no se produce de todos modos, como en relación con los géneros, la vigencia *social* de un sistema en presencia.

Un correlato, en el campo de los estilos, de las clasificaciones sociales de los géneros –espontáneas y en sincronía con su existencia histórica– es el de los sistemas binarios a la manera de Buffon: estilo bueno/malo, presencia de estilo o supuesta ausencia de él. Pero se trata de clasificaciones valorativas, que suelen manifestarse como tales en la reducción del estilo (del otro) a síntoma simple y directo de un lugar social; efecto del "*sense of one's place*" que una sociología atenta a las confrontaciones por los espacios simbólicos de nuestra contemporaneidad suele descubrir en frases del tipo de "*Huele a pequeño burgués*".[58] Si bien algunos géneros en particular pueden ser rechazados de esa misma manera desde un emplazamiento sociocultural y apreciados desde otro (como pasa en la Argentina con alguna "música tropical" o con los "programas de entretenimientos" de la televisión, y ocurrió más fuertemente, hace algunas décadas, con ciertos deportes o ciertos géneros literarios o cinematográficos), la vigencia de la valorización, en esos casos, no impide la percepción del sistema de géneros como tal: ambos segmentos sociales se hacen cargo de clasificaciones de género compartidas, que no son valorativas en su globalidad. En la asunción social del estilo, de manera inversa, se manifiesta constitutivamente la diferenciación con respecto a "esa parte de lenguaje que el otro (o sea yo) no comprende (...); el aburrimiento, la vulgaridad, la estupidez son, entonces, los distintos nombres de la secesión de los lenguajes", como señala Barthes.[59] En el mismo texto, y acerca de la condición de los lenguajes sectoriales (sociales, profesionales) en su contemporaneidad, Barthes postula algo que vale aún más para los diferentes estilos de época: "a cada

cual le basta con su lenguaje. Nos instalamos en el lenguaje de nuestro cantón social, profesional, y esta instalación tiene un valor neurótico: nos permite adaptarnos mejor, o peor, al desmenuzamiento de nuestra sociedad".

6. Entre los géneros se establecen relaciones sistemáticas de primacía, secundaridad o figura-fondo; no así entre los estilos.

Levin L. Schücking, en su historia del gusto literario,[60] describe estas relaciones recortándolas sobre el contexto de los cambios de centro de gravedad sociológico sufridos por distintos géneros literarios en la última parte del siglo XIX y en las primeras décadas del presente. "Es falso –dice Schücking– hablar de un período determinado como período de tal o cual autor, convirtiéndolo en representante virtual de la época. Lo que sí es evidente es que en cada época hay ciertos grupos que se convierten en factores dirigentes (siempre es posible identificar cada tipo de lector con alguna capa profesional, y hablar, por ejemplo, del tipo de periodista de la gran ciudad)". Y en esa circulación discursiva acotada describe las relaciones de figura-fondo que dentro de la literatura culta terminaron por afectar al círculo de lectores de la poesía lírica convertida gradualmente en un género destinado solamente a las muchachas jóvenes. La interpenetración, y también la valoración social de los géneros, depende de estos desplazamientos históricos y del carácter permanente de su pluralidad.

En relación con las artes plásticas, Erwin Panofsky señala las determinaciones que, en la pintura costumbrista de la época manierista, imponían una relación de subsidiariedad de este género con respecto a, por ejemplo, el de la pintura mitológica. Podían aparecer, en tales cuadros, cocineros y carniceros "siempre que fueran representados como héroes miguelangelescos".[61] De este modo, "los diversos géneros, como la pintura de historia, el retrato o el paisaje comenzaban a descubrir sus leyes particulares, y sin embargo reafirmaban sus mutuas relaciones".

En relación con los medios masivos y la historia cultural argentina, puede pensarse en el momento sainetesco de la historieta humorística, que instala, en un género de la secuencia dibujada, los personajes, los relatos y el modo de apelación al público de un género escénico.[62]

Como indicador de una elección estilística de época, un género puede también operar como contrarréplica de otros: sería el caso, para Jauss,

precisamente de un momento del sainete con respecto al simbolismo de los "géneros mayores".[63]

A estas relaciones se agregan aquellas, más estables, que un género específico, asentado en un medio o lenguaje (como el policial televisivo) mantiene en un sentido con los subgéneros (el policial unitario, por ejemplo) y en otro con los macrogéneros (eventualmente, con la "serie de acción", también televisiva) o con los transgéneros (como el relato policial, el de terror, etc., no asentados en un medio en particular).

7. Como efecto de sus relaciones de primacía, secundaridad y figura-fondo, un género puede convertirse en la dominante de un momento estilístico.

Roman Jakobson[64] señaló que un arte o un género puede convertirse en la "dominante" de un momento cultural. Se hacía cargo así de una proposición que en distintos trabajos de la escuela formalista rusa se había constituido como organizadora de una parte de la reflexión acerca de las relaciones entre obras, géneros y estilos. "Es evidente –dice en un ejemplo, relacionado en este caso no con un género sino con la primacía de una práctica artística y sus lenguajes– que, en el arte del Renacimiento, la dominante, el *summum* de los criterios estéticos de la época estaba representado por las artes visuales. Las otras estaban orientadas en su conjunto hacia esas artes y se situaban en la escala de valores según su alejamiento o proximidad con ellas. Por el contrario –agrega– en el arte romántico el valor fue atribuido a la música". Los formalistas habían colocado bajo la denominación de "rasgo dominante" procedimientos que no se confundían con el género aunque contribuyeran a definirlo; al menos así ocurría en la obra de Tomachevski.[65] Jakobson es uno de los que especifican el alcance del concepto en relación con la definición de las conexiones y jerarquías entre modos y géneros.

Es posible relacionar la teoría formalista de "la dominante" con sus implicaciones (especialmente en la obra de Tinianov) con respecto al nacimiento de nuevos géneros a partir del que asume el carácter prevaleciente, en distintos momentos de la historia de las artes plásticas. De grandes géneros –narrativos– como la pintura religiosa o histórica parecen desprenderse –la descripción puede consultarse en Elsen–[66] y aun independizarse, otros nuevos: paisaje, retrato y "género costumbrista", primero; naturaleza muerta, después.

En una etapa histórica, todo mantiene relación de figurafondo con los géneros principales. Para Arnold Hauser,[67] por ejemplo, en un largo momento del siglo XIX "todos los géneros son tratados como paisaje o como naturaleza muerta". Robert Nisbet,[68] indagando las similaridades estructurales que permitían asociar entre sí los grandes textos del pensamiento político, filosófico y sociológico del mismo siglo XIX, circunscribe el carácter dominante, en la exposición y la argumentación, de géneros como el del retrato y el paisaje, aun en esos campos externos a los del arte y la literatura.

8. Un estilo se convierte en género cuando se producen la acotación de su campo de desempeño y la consolidación social de sus dispositivos metadiscursivos.

Tanto Sedlmayr[69] como Argan[70] señalan la fijación de rasgos espaciales y, a la vez, también funcionales que se establecen, a lo largo de siglos, en el plano de los "tipos" arquitectónicos; el ejemplo elegido es el de la "arquitectura basilical". Esos rasgos habían sido los de una arquitectura profana, empleada en un caso en un espacio con funciones acotadas, como era el de las Termas de Caracalla, pero no circunscripta, en general, a una función específica; sin embargo, posteriormente esos mismos rasgos se convierten en los de un género arquitectónico, con denominaciones que remiten de manera unívoca a espacios relacionados con el culto religioso. Un espacio abierto de acceso, por ejemplo, pasa a significar *socialmente* un momento del tránsito a la inclusión en el mundo de los adeptos al culto. En una tercera etapa, la misma planta, y por efecto de las transformaciones de otro momento estilístico (el del siglo XIX), vuelve a utilizarse en obras de funciones diversas (bancos u hospitales se diseñan con los componentes de planta y constructivos de la "arquitectura de templo" –en otros casos, del palacio renacentista–, con espacios de ingreso que son réplicas del atrio pero de significación "abierta", circulaciones laterales interiores similares pero de significados también diversos, etc.): el tipo de construcción que había devenido de estilo en género vuelve a su condición de producto estilístico transgenérico.

En la historia de los medios, la conversión de un estilo o subestilo en género puede ser también ejemplificada. Las llamadas "películas de complejo", que entre los años cuarenta y cincuenta constituyeron un género

cinematográfico, habían irrumpido antes como una diferenciación estilística dentro de las "películas de amor".

Asimismo, pueden señalarse los casos en los que se registra la constitución (es decir, la implantación social) de un nuevo género como efecto de la inclusión de un género ya existente en un campo estilístico que le era ajeno. Se ha circunscripto este efecto analizando[71] las oscilaciones del discurso crítico acerca de los géneros "bajos" de la narrativa impresa. Comentando sus propios recuerdos de lector, Isaac Asimov destaca el ascenso social experimentado por las revistas de ciencia ficción al pasar de la condición de *pulp-magazines* (con su ausencia de búsqueda gráfica, su papel barato y su mala impresión) a la de publicaciones de alta resolución visual, con la estabilización, entonces, de un género diferenciado del "anterior". Pueden citarse parecidos efectos del cambio del soporte gráfico en la irrupción de nuevos géneros historietísticos a partir de la recuperación, especialmente de los años sesenta en adelante, de ciertas historietas conectadas con las búsquedas plásticas y gráficas de distintos períodos del siglo.

9. Las obras "antigénero" quiebran los paradigmas genéricos en tres direcciones: la referencial, la enunciativa y la estilística.

Debe entenderse como *antigénero* a la obra que produce rupturas en los tres niveles sobre la base del mantenimiento de indicadores habituales del género. En los films narrativos (por ejemplo, en los westerns), los indicadores que se mantienen estables –impidiendo que se interrumpa la referencia de la obra antigénero al género con el que se confronta– pueden consistir en un conjunto de *índices y motivos*: regularidades en la ambientación rural y urbana, en la contextualización histórica, en la definición de ciertas situaciones dramáticas y su coreografía. Pero sobre la base de esas similaridades, la obra antigénero quiebra la previsibilidad instalada en los tres órdenes: para el caso de los westerns, los *spaghetti westerns* produjeron, en su primera época, esa quiebra tanto en el orden del tema (con respecto al de la justicia, ya que el héroe podía no ser ya, cabalmente, un justiciero) como en el enunciativo (abandonando la narración con "emisor borrado" para incluir "guiños" de complicidad humorística hacia el espectador) y el retórico (por la alteración en el ritmo de la narración, la introducción de una ornamentación recargada o grotesca, etc.).

En estos casos, la novedad referencial rompe con la costumbre temática; la enunciativa, con las regularidades de la relación emisiónrecepción; la del estilo, con las previsibilidades en el nivel retórico. En el primer caso, puede tratarse, como en el ejemplo, de un cambio en los motivos y temas de un género narrativo, o en los objetos o contextos representados en un género pictórico o fotográfico; en el segundo (nivel enunciativo), de una irrupción de la figura de autor o director en un género narrativo en el que el autor nunca es "visible" (así ocurre en el western), o de un lenguaje coloquial o lunfardesco en un género argumentativo que por principio no lo incluye (como el discurso jurídico); en el nivel retórico, puede tratarse de una novedad intertextual (relación de subordinación del texto con respecto a otro citado, marcado estilísticamente) o de un nuevo tipo de configuración y acentuación de los componentes propios. Pero no siempre el abandono de algún sector de las repeticiones del género producirá el apartamiento de la obra con respecto a él; esto solo ocurrirá en los casos en que la ruptura se produzca en el conjunto de las áreas mencionadas. Propp,[72] en *Morfología del cuento*, describe cómo un cuento permanece estructuralmente idéntico al cambiar el tema.

Jacques Derrida ha discurrido sobre el carácter de norma a violar de la "ley del género":[73] trabajando sobre un ejemplo límite recuerda la imposibilidad de la obra –pero más, de todo ente– de no pertenecer a un género, pero también la de identificarse con él. Esta reflexión induce a pensar como obligadas las "novedades" dentro de cada género; no así, por supuesto, los desvíos, que se ubican en la posición del antigénero o inician géneros nuevos.

El triple carácter (temático, retórico, enunciativo) del desvío que funda la posición antigénero aparece registrado en distintas obras descriptivas. Thomas Schatz,[74] investigador de los géneros de Hollywood, si bien pone el acento sobre el desvío *temático* de los films antigénero, y su distancia con respecto a lo que ha sido definido como "mundo real", señala también sus necesarias disrupciones narrativas (nivel retórico) y la importancia de su posición de desafío (nivel enunciativo) con respecto a las experiencias de la audiencia.

El caso límite es, naturalmente, el de la obra de vanguardia: su disrupción con respecto a las normas de género y estilo implica una ruptura general de la previsibilidad característica de un campo del intercambio sígnico. Enunciativa, retórica y temáticamente, un artículo de bazar como los

expuestos en la segunda década del siglo por Marcel Duchamp en un "espacio de arte" rompe con las regularidades que fundan una circulación de género, pero también disuelve la posibilidad de las sintonizaciones obra-receptor que tienen lugar en el registro no explicitado ni sistematizado de la previsibilidad estilística.[75]

10. Las obras antigénero pueden definirse como género a partir de la estabilización de sus mecanismos metadiscursivos, cuando ingresan en una circulación establecida y socialmente previsible.

Un caso de *antigénero* comentado en la proposición anterior: el de los *spaghetti-western,* remite también al tema de la eventual conversión en (otro) género de la serie de ruptura. En este caso, la transformación de los desvíos en fórmulas de una nueva previsibilidad fílmica contribuyó a constituir un nuevo tipo de film de *cowboys*, planificable y consumible como los anteriores, con una comunicación extrafílmica que permite discriminar un tipo de westerns del otro, y un conocimiento público que posibilitó inclusive el contagio de algunas de las propiedades de los nuevos westerns a los "serios".

El antigénero pictórico o escultórico, también ya mencionado, constituido inicialmente por los objetos dadaístas de Marcel Duchamp, se convirtió, a partir de la etapa final del pop-art de los años sesenta, en un nuevo género de las artes visuales: inicialmente recuperado en un *revival* del Dadá, termina por ser incorporado como una de las opciones de la creación plástica; en tanto tal, el *ready-made* es reconocido y clasificado con naturalidad por la crítica periodística o el catálogo de la galería de arte.

Se ha dado ya el ejemplo de la conversión en género de un subestilo fílmico que suscitó, inicialmente, sorpresas y rechazos: el de las "películas de complejo". En determinado momento, ese producto desviante pasa a ser definido como tal por los medios y por el público de cine (en aquel caso tanto el que lo aceptaba, un público joven y femenino, como el que lo rechazaba, casi todo el resto del público cinematográfico) e ingresa, con nuevas producciones, en el sistema de la oferta dramática. Las obras antigénero pasan a formar parte de alguno de los "horizontes de expectativa" de un medio cuando se estabilizan sus mecanismos metadiscursivos y pueden ser lanzadas al mercado, compradas y consumidas en términos de una información o de un placer previsibles.

APÉNDICE: LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS EN LOS ESTUDIOS LLAMADOS "DE COMUNICACIÓN"*

Las reflexiones que siguen fueron aproximadamente formuladas –en un panel destinado a la "cuestión de los géneros"– a partir del resultado de diálogos y discusiones mantenidos con estudiantes y egresados jóvenes de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.** Aquí toman la forma de proposiciones, porque creo (una vez más) que es la que estos temas reclaman desde su condición múltiplemente abierta (a una discusión que insiste en mostrarse como no cerrada).

1. En una cátedra de semiótica, la *cuestión de los géneros* constituye una buena entrada a la *cuestión de la comunicación*

En las escuelas universitarias de comunicación (también en otras, pero más especialmente en ellas), una materia con un fuerte componente de información "teórica" necesita de ciertas mediaciones para existir entre los alumnos como experiencia perdurable. No porque esos alumnos sean indiferentes a la teoría sino porque han elegido, en su mayoría, un campo de estudio, y prospectivamente de trabajo, en el que las teorías están, en todo caso, para ser puestas a prueba, en una producción que generalmente no es teórica. Los aspectos de la teoría que parecen dirigirse a ese tipo de confrontaciones (es decir que pueden continuar "discutiéndose" en el curso mismo del entrenamiento en la lectura y la escritura, en la crítica de los estilos, en la aceptación o rechazo de las tipologías implicadas en las estrategias textuales) serán los que superen la prueba del paso del tiempo. Paso breve: habitualmente, para olvidar lo fundamental de cada una de las materias teóricas basta el tiempo necesario para terminar la carrera, como se descubre después en los cursos de posgrado. Pero ciertas áreas temáticas posibilitan esa sintonización mayor con las expectativas de saberes y destrezas del estudiante, a la vez que con la problemática general de un campo de investigación. En relación con los estudios semióticos y, genéricamente, con el análisis de los lenguajes, una de esas áreas (además, es un área eternamente polémica) es la de los géneros discursivos. De ella el estudiante ya sabe, aunque oscuramente, mucho (el tiempo de aprendizaje

impuesto por los géneros es, digamos, el de la vida), y que definirá y limitará, en la mayoría de los casos, su espacio de trabajo futuro.

2. De géneros siempre puede hablarse, porque el paradigma de géneros forma parte del capital cultural de todos

Ocurrió con la noción de género que terminó por constituir uno de los espacios transaccionales, dentro de las indagaciones sobre la cultura, en los que por un lado se aplican, y por otro se ponen a prueba las formulaciones de un aparato teórico y las posibilidades de sus entradas analíticas. El género como institución discursiva (y no solo, se entiende, como concepto teórico) tiene las condiciones necesarias para constituirse en un lugar privilegiado de la reflexión semiótica: por un lado, da cuenta de una clasificación "silvestre" de la cultura (todos reconocemos géneros en la relación intersubjetiva y en los distintos lenguajes y medios, y todos los ordenamos en clasificaciones compartidas, antes y más allá de cualquier estudio sistemático) y por el otro, muestra los límites que esa misma cultura se pone a sí misma en el campo de la producción y la circulación de los discursos.

3. Sin embargo, el de los géneros es un tema siempre inicialmente incómodo

Es difícil, cuando se enfrenta el tema de los géneros ante estudiantes universitarios de primero o segundo año, encontrar una estrategia de conciliación, que asocie sin sobresaltos la propuesta analítica y el imaginario ya consolidado acerca de los temas y los problemas de la comunicación. Es que, en un sentido, el ingreso en la problemática del género implica el reconocimiento de los duros límites del comunicar. Como lo saben y lo demuestran a cada paso las vanguardias artísticas (pero también los innovadores en cualquier área de discursos, y en el periodismo pueden encontrarse numerosos y amargos ejemplos), *el género es una cárcel*, además de constituir la condición de toda comunicación: es aquello que impide que cada sujeto de discurso manifieste su absoluta e intransferible diversidad. En la exposición, entonces, es necesario generar el

doble reconocimiento: porque hay géneros, yo puedo comunicarme de manera económica y eficaz, me puedo articular con las prácticas sociales con respecto a las cuales esos géneros operan como *correas de transmisión* (Bajtín, y todo el pasado de la noción desde Aristóteles) en la producción de sentido; pero a la vez, tengo que resignar inevitablemente mi singularidad, y aceptar mi inclusión en una tipología que me precede.

Es fácil la obtención del consenso cuando se recuerdan experiencias ya lejanas: por ejemplo, la del chico cuando ingresa por primera vez en la institución de los géneros (ya desde el saludo, antes de aprender a hablar), y comienza a entrenarse en la práctica de la adopción de las máscaras y de los distintos modos y materias de la mediación por los géneros, como condición insoslayable de toda expresión; que muy dificultosamente logrará después (y solo en algunos casos) quebrar. Pero suele haber un momento de incómodo silencio en la clase cuando el profesor logra convencer a su nuevo auditorio de la cotidianidad posterior de esa misma experiencia; de que la cultura sigue haciéndose hablar (por cada uno, en cada intercambio de signos) a través de esos y otros géneros, que operan como articuladores entre las prácticas discursivas y todos los espacios sociales, posibilitando en términos instrumentales cada intercambio pero a la vez también ordenando, limitando y restringiendo la circulación de sentido entre los operadores sociales. Es solo a partir de ese reconocimiento de límites que puede llegar a advertirse en los géneros su condición de material privilegiado de análisis y de transmisión de saberes y experiencias, si de lo que se trata es de presentar y discutir las propiedades de la producción social de sentido, y los rasgos propios de cada práctica comunicacional.

4. La incomodidad ante el tema de los géneros no es solo de los alumnos

Es notable: en las escuelas de comunicación es donde aparecen con mayor frecuencia (y no solo entre los estudiantes) objeciones a la inclusión en los estudios de la temática del género. Hay desconfianza (¿por la que pasamos todos?) acerca de su pertinencia tanto para la reflexión como para el aprendizaje en relación con los problemas de la comunicación. Creo que por dos razones, que hasta pueden darse juntas:

1) porque (rastro de un romanticismo que no viene de Schlegel ni de Baudelaire, que amaron los misterios del género y de sus vidas y sus

muertes) se cree a veces que las tipologías constituyen un desvío formalista, que obtura el libre ejercicio de la crítica; o

2) porque se considera que el estilo de época (o la posmodernidad como condición global de este momento histórico) ha disuelto la problemática del género, ya que en los textos contemporáneos todas las categorías pueden mezclarse.

Ante estos rodeos, habría que preguntarse en el primer caso (por supuesto, se trata de una pregunta antigua y conocida) qué saberes compartidos, transmisibles o polemizables podrían soportar la confrontación con una concepción de la comunicación que evite la reflexión sobre sus límites; y en el segundo, qué acceso podría tener a la mezcla contemporánea de géneros aquel que no sepa que allí hay algo que se ha mezclado, o que esa nueva superficie de discursos constituye una mezcla. Por otra parte, ¿sería posible sostener que los discursos-mezcla (ejemplo, los del videoclip) no constituyen nuevos géneros? ¿O imaginar un futuro sin géneros discursivos, en el que el hombre se encuentre lanzado a la expresión de un imaginario sin barreras sociales, divino o animal?

5. Los géneros son tan *históricos* como los estilos, o como el discurso crítico que se ocupa de ellos

Hay que recordarlo, porque hay otra objeción: la que se expresa en la creencia de que la focalización de este tipo de *cuestiones retóricas* implica un olvido de la historia. Pasa lo contrario, ocurre que los géneros nacen, se enferman y mueren, y no hay acontecimientos más importantes que esos en cada momento de la historia de la cultura. Los géneros se enferman y mueren por efecto del uso social. En esa condición pensaba seguramente en un género, pero tampoco se puede no salir de alguna manera de él.

Hay una imagen de los estudios sobre los géneros (y de los retóricos en sentido amplio) que se conecta con la figura del erudito, y esos coleccionistas existen (por ejemplo, los memorizadores de figuras retóricas, congelada cada una en una definición y en un ejemplo). Pero no hay mayores posibilidades de que nuestros estudiantes recaigan en esas perversiones (digámoslo, en lo posible, descriptivamente) de la búsqueda de conocimiento. Es una cuestión de perspectiva: lo que también puede hacer interesante una taxonomía (como, precisamente, la de los géneros

discursivos) es su condición cambiante, y, en tanto tal, su carácter de indicador privilegiado de la movilidad de una cultura. Y el hecho es que el género no puede quedarse quieto: si bien está presente en todo intercambio comunicacional, nunca puede realizarse del todo. Las realizaciones de género con las que nos conectamos son realizaciones llenas de agujeros, llenas de fallas; es decir, llenas de historia. Ningún cuento es un cuento perfecto, ninguna nota editorial es un perfecto ejemplo de su género. Siempre un cuento incluye un fragmento que es un fragmento de novela, o de oralidad mal trasladada, o de un ensayo que no quiso decir su nombre; y lo mismo pasa con la nota editorial. Y si se focaliza el tema de las transposiciones intermediáticas (por ejemplo, las de la literatura al cine, o las de los géneros orales a la televisión), se está privilegiando, precisamente, la indagación de las formas de un cambio o de una fractura. El género es una categoría en movimiento, y reflexionando sobre el género el estudiante se encuentra con una de las condiciones de toda norma social: ninguna se realiza plenamente, y los sentidos diversos de sus efectos están en parte determinados por ese carácter siempre parcial de su vigencia. La institución del género establece restricciones que determinan que yo no pueda ir sin riesgo ni dolor más allá de esos límites; pero esos límites existen junto al desvío, y se definen en confrontación con él.

6. Siempre habrá un glorioso, fracasado y necesario lugar de las ¿vanguardias? en relación con la cuestión de los géneros

En el campo de los textos artísticos (y en una escuela de comunicación la problemática relacionada con el concepto de arte excede su campo tradicional) se hacen más evidentes los alcances y los límites de las restricciones de género. El género es eso para romper en toda nueva fundación artística; y cuando la ruptura del género no es perceptible, cuando el desvío no aparece, el producto parece no llegar a la condición artística (no hay novedad, y por lo tanto no hay “creación”), aunque los rasgos característicos de un género estén presentes. Eso lo saben (en el concepto o en la práctica) los artistas en general. Mozart se entretuvo alguna vez componiendo, de manera deliberada, fragmentos musicales de absoluta estupidez. Es que cumplían total y absolutamente las expectativas de un planteo de género. ¿Hace falta demostrar que en este sentido el periodismo

también es arte? (No, desde que Nisbet lo demostró en relación con la sociología).

En el límite, es el de la vanguardia el momento en el que se quiebran con el máximo de exposición social las previsibilidades del arte y, globalmente, las de la comunicación; también las del género y, en casos extremos, las del estilo, entendido como una *manera de hacer*, proyectable sobre distintos tipos discursivos. Así como el género es la institución que me permite encuadrarme en unos determinados casilleros, para avisar a los demás en qué espacio de intercambio hablaré o me moveré, el estilo es esa manera de hacer que me define como un determinado tipo de operador. El artista de vanguardia rompe con las previsibilidades del género y con las del estilo; en ese campo, los carriles de la comunicación muestran el carácter histórico de sus límites como no lo hacen en otros.

Pero al producto de la vanguardia pueden tocarle dos destinos: o se mantiene como desvío o es aceptado y funda un nuevo estilo y, a veces, un nuevo género. En el campo de los productos periodísticos, puede pensarse en las *dos etapas* (una marginal, otra empresaria) cumplidas por tantas revistas de borde en el hemisferio Norte, y en este a partir de la década del sesenta.

Y además, cierta operatoria vanguardista se ha generalizado (la que incluía, por ejemplo, el cambio abrupto de contexto de los productos llamados artísticos, la ironía sobre el propio lugar cultural, la ruptura de los límites de ciertos géneros y su mezcla con otros). Hace tiempo que se está registrando, en el campo de la vida de los géneros y de los estilos, la expansión de esas y otras *viejas novedades*. Y si es cierto además que socialmente cae o ha caído ya la idea de progreso –más allá de lo que cada artista piense–, puede postularse que el acto vanguardista, como fue conocido en la etapa de las “vanguardias históricas”, ha perdido mucho de su sentido. Buena parte de lo que antes se decía de las vanguardias se dice ahora del “estilo contemporáneo” que, sin embargo, por supuesto, no es una vanguardia, porque para pensarse como vanguardia tendría que proyectarse como tal con respecto a un futuro ya determinado, cosa difícil en un tiempo genéricamente extrautópico. Pero eso no implica la caída del interés que para nosotros sigue teniendo esa operatoria. Es en este contexto (que forma parte de la llamada “crisis de la modernidad”) donde se nos presentan ahora los cambios de género y de estilo, lo que nos obliga a manejar o rever conceptos y perspectivas analíticas a un ritmo que se vuelve, por momentos,

demasiado vertiginoso para cualquier pretensión crítica o aun descriptiva. Y con ese ritmo los jóvenes se conectan mucho mejor que nosotros, que para estudiar textos contemporáneos tenemos que hacer primero el esfuerzo de percibirlos (este es otro ¿vergonzoso? problema didáctico).

7. Resumiendo: el tema de los límites del género puede proyectarse también (si se quiere) sobre el de los límites del profesor

En las estrategias de enseñanza (y a algunos no nos queda más remedio que pensar en ellas, por razones ocupacionales) hay, al menos, dos vías para el acceso a temas de este grado de generalidad: por un lado, tratar de acercar al alumno a un determinado tipo de problemática, descubriendo diferencias entre los textos, y por el otro impulsar el reconocimiento (en conjunto) del carácter móvil y específico de las estrategias de investigación, en las que está involucrado nuestro previo (no) saber. En ambos casos se trata de acordar acerca de la necesidad de detenernos en el estudio de un determinado producto textual y sus efectos. Esto no excluye, como se dijo, el registro y el análisis de la ruptura en cuanto tal: al contrario, es la condición para el análisis de la ruptura. Porque sin la regularidad la ruptura no existe, o todo es ruptura, lo cual es falso.

Y las regularidades no son solo las de los textos mediáticos sino también las de los nuestros. El género de la clase universitaria, insistiendo a través de los estilos que nos confieren una cierta identidad diferencial, es un ejemplo de vigencia de la institución del género que desafía cualquier desconfianza generacional (nuestra o de ellos). Lo mismo puede decirse del género del panel, que nos permite ensayar la demostración de que nuestros límites académicos habituales no son permanentes, tomando con respecto a ellos cierta distancia (¿quién no lo hace cuando elige su retórica de mesa redonda?; ¿qué panelista con experiencia no explota su baqueteado conocimiento de *este* género?). Por eso es tan pertinente la incorporación de la consideración de los límites a su tratamiento en el aula del tema de las restricciones del género (el de la clase universitaria) que cotidianamente nos coloca, en ese otro espacio retórico, *en situación.* En ese momento de reflexión compartida, que no puede no incluir, muchas veces a nuestro pesar y más allá de la seriedad de nuestro intento, un cierto componente de humor, puede residir buena parte del valor político de nuestro trabajo, en la medida

en que en ese acto pueda reconocerse nuestra necesidad (por supuesto, fracasada, pero esa no es la cuestión) de adquirir una cierta zona de libertad con respecto a la propia repetición de género y de estilo.

LIBRO Y TRANSPOSICIÓN*

LA LITERATURA EN LOS MEDIOS MASIVOS

Vivimos en un mundo de relatos, acertijos, informaciones, poemas y sermones arrancados de su lugar, llamados sin razón aparente de un lenguaje o de un medio a otros: desde un inicial asentamiento escrito al lenguaje del cine, o de la oralidad a la imagen electrónica y digitalizada (son solo dos de los múltiples ejemplos posibles), tratándose de cambios de lenguaje; o, si acotamos esos mismos ejemplos a los medios en que transitoriamente pueden fijarse, desde el libro –que no es toda la literatura– al cine de sala *cinematográfica* –que no es todo el cine– o al de la pantalla de video –que no deja, del todo, de ser cine–, o desde el intercambio oral cara a cara –que no es toda la oralidad– a alguna representación en los videojuegos, que también constituyen solo uno de los medios que apelan al lenguaje de las imágenes móviles. En ese tránsito, relatos, acertijos, informaciones o sermones suelen además reducirse, o inflarse, o achatarse, o teñirse de matices que, en ciertos casos, parecen destinados a exhibir los poderes de un medio, y en otros a reproducir una moda, o a recordar la insistencia de una tradición. Y es esa circulación la que determina que la relación entre el libro y los medios masivos no consista simplemente en una sustitución histórica, o en el planteo de una opción absoluta entre diferentes prácticas culturales.

Ya es ínfima, es cierto, la cantidad de lectores del *Quijote* (versión completa) comparada con la de sus espectadores cinematográficos: se cumplieron, aunque no con los pulcros efectos de difusión esperados, las profecías cinéfilas de Abel Gance, que aún en la época del cine mudo veía a

Cervantes y a Shakespeare ubicados en una larga fila de postulantes al ingreso en el estudio fílmico, que llevaría sus obras a un conocimiento público nunca antes imaginado. Pero junto con las nuevas posibilidades transpositivas se instaló también un nuevo espacio polémico. ¿Qué termina haciendo el cine con el libro, o la televisión o ambos con el teatro? Una primera mirada crítica sobre los efectos de tales procesamientos desembocó en la convicción acerca de una pérdida histórica; así, se advirtieron oscuridades y empobrecimientos característicos en la sustracción de relatos o paisajes de la literatura por el cine o la narración televisiva, y no al revés. Es cierto que ese revés (el pasaje al libro de un producto socialmente reconocido de los medios masivos) es menos frecuente; pero la ausencia de rechazos paralelos hacia sus procedimientos habla de la permanencia implícita de una jerarquía global, en la calificación de las lecturas sociales. La toma de historias y descripciones del cine o la radio por la literatura no ha sido, en tanto tal, objeto de juicios de valor. El sesgo expresionista con que John Dos Passos reordenó, en *El paralelo 42*, el discurso de los medios, o la parodia enamorada con que Manuel Puig resignificó los relatos del cine no son criticados en términos de su fidelidad representativa; no se considera que la literatura gane o pierda "respetando" lo que caracterizaba a una obra en su medio o lenguaje de origen. Puede –sin sanción de la crítica– fragmentarla, expandirla, amasar su sustancia hasta convertirla en el resto diurno de una pesadilla creadora.

Por supuesto, hay razones para que esto ocurra, pero no se trata de razones lógicas, ni, globalmente, de un movimiento de defensa de los grandes relatos con respecto a los que no lo son (sí lo fue en los textos de Adorno sobre el inocentamiento de los temas y motivos de la narrativa popular del siglo XIX al pasar a la televisión, pero la jerarquía de lenguajes y medios que alienta en el conjunto de la crítica no se encuadra únicamente en sus propuestas, ni suele explicitar otras). El malestar ante el pasaje de la literatura asentada en el libro a un "arte combinada" se concretó clásicamente en la denuncia del daño sufrido por una palabra de la que se creyó que podía aspirar a la transparencia, a la remoción de toda materia que se interpusiera entre la lectura social y sus poderes descriptivos o expresivos. Más tarde, se agregó a ese malestar la sensación de empobrecimiento generada por la pérdida de la multiplicidad de sentidos del texto literario, anclado con el cine, la historieta o el video por la relación entre materias significantes diversas, que angosta el campo retórico de cada

una para hacer posible la reversibilidad de una constante traducción a dos puntas. Los lenguajes híbridos ponen a la vista, ante el lector de literatura, el carácter necesariamente acotado por un dispositivo técnico, con hábitos de uso marcados por un imaginario de época y/o de región cultural, de cada una de sus *versiones* mediáticas (son más que eso) de novelas o cuentos. El dibujo historietístico o la toma cinematográfica proponen una mirada (aunque sea una mirada compleja) sobre el texto, y ninguno de ambos deja el campo abierto a una recreación personal como la de la lectura literaria, en la que la novela o el cuento abren paso a mundos que el lector deberá conformar con su propia producción de imágenes. Ese lector, a su manera, quiere seguir creando. Y no siempre quiere entender otra cosa.

Lo que el lector de literatura suele no querer entender es que en las transposiciones a los lenguajes híbridos se muestra, junto a la pérdida de significaciones que conlleva la caída de la condición literaria del texto separado de su letra en el libro, un tipo particular de producción de sentido de nuestro tiempo. La relación cotidiana con el pasaje de relatos entre medios despliega ante nosotros el carácter inevitablemente parcial y fatalmente condicionado por algún *estilo de época* de toda lectura. La indagación de los efectos de la transposición convoca una problemática crítica, *de algún modo*, croceana. “De algún modo”, porque Croce probablemente no hubiera compartido intereses actuales por las clasificaciones de género,[1] pero sí la atención al carácter histórico y político de toda lectura, que trabaja un fragmento textual del pasado desde los intereses y las representaciones de un narrar enraizado en el presente. No puede dejar de hacerlo, porque debe elegir *unas* imágenes, un discurrir visual, y anclarse en ellos. No toda lectura, entre las que se proyectan a su vez sobre la lectura transpositiva, puede aceptar esa preinterpretación, ese preprocesamiento, sin inquietud. Se ha dicho que la cultura de la transposición no es la de la muerte del libro; esto es probablemente cierto, pero también lo es que introduce sobresaltos y quiebras en las costumbres culturales de nuestro tipo de lector.

En cada transposición hay una opción en relación con la resignificación de la obra transpuesta; y esa resignificación recorre generalmente alguno de dos caminos que son también los habituales de la crítica. La mirada sobre el texto fuente de cada una de las transposiciones de obras literarias que vemos en el cine, o que leemos en historieta, suele oscilar entre el privilegio del tema, con su carga de motivos asentados prioritariamente en el relato, por un

lado, y el del resto de sus rasgos retóricos, con sus huellas de estilo individual y de época, por otro. En el primer caso se confirman ciertos estereotipos de lectura, apoyados en la reducción "natural" de todo texto a otro que sería plenamente *legible*, como los de las paráfrasis de los poemas gongorinos (y no recreables en términos de lo *escribible*, dentro de la oposición formulada en nuestro tiempo, entre otros, por Roland Barthes). Se refuerza en las descripciones la clasificación social establecida para los contextos representados, y se jerarquizan en el relato las funciones nucleares y el peso del desenlace. Se oscurecen así aquellas huellas de la instancia productiva que complicarían y multiplicarían, si insistiesen en la transposición, los tipos de apropiación imaginaria del producto artístico.

Pero no siempre es esto lo que sucede en las transposiciones. Algunas de ellas muestran que el pasaje entre lenguajes o medios permite también ensayar indagaciones en universos complejos, y detenerse en cualquiera de los niveles diferenciados en el texto por una lectura atenta. El resultado es entonces el de una desconfirmación de un automatismo de lectura centrado en el relato. Entiendo que sería excesivo adjudicar a esta desconfirmación un efecto de distanciamiento (como se sostuvo en la versión anterior de este texto) similar al que puede proponerse un proyecto analítico; pero sí puede atribuírsele el despliegue de una verdad textual fragmentaria, y hasta entonces oculta en las lecturas sociales del texto transpuesto. Una verdad que puede surgir de una estrategia de realizador, pero también de los ensayos y tanteos de la industria del espectáculo, suerte de asociaciones libres de la cultura reiteradas en sintonizaciones o en inconsecuencias sintomáticas. Aquí juegan también el azar o la sobredeterminación de la producción social de los medios, diferentes de los que inciden en la producción individual pero eventualmente coincidentes en sus manifestaciones.

Es inevitable que en los productos de la transposición se instalen –tal como ocurre, como efecto de otra dinámica productiva, en los textos literarios– las marcas de los desvíos particulares que fundan la condición diferencial de cada "obra" (emplazada cada una en moldes de género y estilo pero siempre de manera *imperfecta*, con las fracturas que fundan su singularidad con respecto a las costumbres de lectura evidenciadas en los textos de época). Como en todo objeto cultural, en las transposiciones a los medios esa condición diferencial puede acentuarse, hasta constituir a algunas de ellas en lecturas de ruptura con respecto al metadiscurso establecido en relación con la obra o el género transpuestos. Y también en este caso la

ruptura oscilará en sus manifestaciones entre dos remisiones enunciativas opuestas: una *perspectiva lúcida*, cuando se instalan los signos de una reflexión sobre el texto o sobre algunos de sus componentes o niveles, y una *mirada distraída*, cuando los desvíos consisten en alteraciones de esas costumbres de lectura que no construyen una recomposición homogénea de alguno de los componentes o niveles de la obra sobre la que actúan. En el primer caso insisten, con distintos grados de nitidez, los dispositivos de la vuelta de la escritura sobre sí misma que nuestra contemporaneidad definió a partir de las prevanguardias del siglo XIX, en términos de una enunciación por la que se define a un operador del lenguaje atento a sus mecanismos retóricos y sus remisiones intertextuales. En el segundo caso, puede postularse que se trata de un correlato de la *atención distraída* señalada por Walter Benjamin como una de las características del espectador cinematográfico que percibiría asistemáticamente los rasgos de los nuevos estímulos culturales; la mirada de la transposición mediática se proyecta sobre aspectos del texto fuente ignorando u olvidando las síntesis metabolizantes canonizadas por la cultura.

Como una primera aproximación a los temas de reflexión que plantea el trabajo de la transposición puede señalarse entonces el de la oposición entre los que acentúan los mecanismos *verosimilizadores* del texto transpuesto y aquellos que, inversamente, se despliegan a partir de su fractura. Los mecanismos verosimilizadores son aquellos que antes de la transposición invitaban, en el caso del lector de novelas, a sumergirse en una construcción acordada del mundo, o a gustar los placeres de un género narrativo conocido. La operación opuesta implica la confrontación con una escritura no transparente. “Lo verosímil –sintetizó Christian Metz en sus *Ensayos sobre la significación en el cine*– consiste en la reiteración del discurso”. Cuando una obra pasa de la literatura al cine, esa reiteración consiste, frecuentemente, en la repetición de un relato, a cuyo servicio se convierten en instrumentales las posibilidades de focalización, despliegue, angulación o desmontaje ofrecidos por el medio receptor. En la novela transpuesta se habían fijado zonas de sentido conocidas: se integraban como parte de un imaginario social, consolidado en los textos testigo de su circulación, la representación de los contextos ambientales, la definición de los personajes y de su densidad psicológica y sociológica, los ritmos de desarrollo y de cambio de esos personajes y esos contextos en la cuadrícula de una previsibilidad de género y de estilo.

Pero el cine o la historieta de ficción, movidos habitualmente, no solo por su materia significante sino también por su historia, a lastrar y fijar esos encuadres, pueden llegar sin embargo a producir una lectura distinta del texto-tema. No será una distinta lectura *literaria,* en la medida en que un lenguaje hibridado, construido sobre la base de paralelismos entre series diversas, no puede continuar las convocaciones de sentido abiertas por el texto inicial. Pero, en relación con uno de los sentidos de lo verosímil (la adecuación a la normatividad de un género, en este caso un transgénero que recorre distintos medios), la desverosimilización puede operar recursos múltiples. Como los de la omisión, la exageración y la puesta a la vista de los clichés funcionales del tipo de narración transpuesto: así sucede con la novela-western en versiones historietísticas – *Lucky Luke*, de Morris y Goscinny– o cinematográficas, en los spaghetti westerns. Y en el otro sentido de la verosimilización (el de la proposición de lo artístico como confirmación de una cierta representación de lo *real*), un verosímil novelístico puede ser cuestionado por la modificación que la transposición opere en la relación entre relato y descripción. Es el caso de las morosidades ambientales de Luchino Visconti, convirtiendo en exponente de una narrativa de época una novela de D'Annunzio: *L'innocente,* que en el original solo incluía los estereotipos paisajísticos urbanos característicos de su momento estilístico.

Dentro de este último grupo de transposiciones conviene pensar, al menos, en otro tipo de ruptura más: aquel que fractura un verosímil artístico-narrativo llevando a la superficie rasgos de su configuración poética (ritmos, reiteraciones, silencios, juegos de intensidad-atenuación) que lo acompañaban conflictivamente en el original, definiendo la particularidad de una obra. En relación con un cuento famoso de la literatura argentina –"La gallina degollada", de Horacio Quiroga–, produjo ese efecto una transposición historietística de Alberto Breccia, con guión de Carlos Trillo. En el cuento de Quiroga, una niñita hermosa y sana terminaba siendo muerta por sus cuatro hermanos, los cuatro mayores que ella y víctimas de un retardo mental que solo a la niña no había alcanzado. Obsesivamente, los hermanos habían querido reencontrar, matándola, el color rojo de la sangre, visto poco antes en el pescuezo de un ave degollada en la cocina.

El cuento abunda en referencias, implícitas y explícitas, al sino trágico de los padres, privados así de un tardío logro vital; y, a la manera del Poe de referencia, a la Enfermedad y sus imposibles conjuros. Pero en la

transposición algo se invierte: la utilización del color rojo, repetido en cuadros sucesivos en una historieta en blanco y negro, instala en la obsesión cromática de los idiotas toda la carga poética del relato; esa muerte pasa a ser obra de unos asesinos musicales, gideanos, o aun lautreamontianos...

En este caso, como en otros, lo que se ha trasladado es un relato, con los efectos de un "cambio de soporte". Pero ese cambio despliega con una amplitud desacostumbrada su registro. De la literatura a la historieta, un cambio de *materia significante* –de acuerdo con Eliseo Verón ("Para una semiología de las operaciones translingüísticas"), materia perceptual trabajada por determinadas reglas constitutivas– implica en todos los casos un cambio en las condiciones de producción de un discurso social; pero en estas transposiciones de ruptura toman la escena dos particularidades, en relación con los rasgos generales del pasaje. En primer lugar, la mostración del universo intertextual del lenguaje receptor se acentúa: el dibujo, la historieta, las otras "artes combinadas" hacen pesar su densidad técnica y su historia estilística. Y en segundo lugar, ocurre que en ese punto mismo en que deben irremediablemente divergir la obra a transponer y la transpuesta –el punto en el que dos materias significantes y los discursos que las actualizan deben separar sus sentidos, arrastrados por rasgos perceptuales, operatorias y remisiones intertextuales iniguales–, se producen paralelismos, de rara pero fecunda lectura. Se trata siempre, por supuesto, de paralelismos parciales, de escotomas en la mirada verosimilizadora de los géneros socialmente aceptados, entrecruzados y salidos de cauce en la transposición: en el caso de la versión historietada de "La gallina degollada" se ha llevado al color y a la percepción, como un momento paradójico de la sustitución de la literatura por la narración dibujada, un ritmo cromático que permanecía latente en el cuento, y que al concretarse en el dibujo señala en la obra literaria un componente sorprendentemente vecino de otras insistencias que en la obra de Quiroga parecían reinscriptas a un período de escritura anterior: el de su etapa de "poeta modernista menor", con sus cuentos poemáticos de horror obsesivo y musical. Entre el texto dibujado por la adaptación y uno de los textos posibles –escribibles, en el sentido de Barthes– del cuento transpuesto hay un paralelismo de operatorias poéticas.

Esas operatorias se suceden, se demultiplican, también en el universo contemporáneo de las comunicaciones masivas. La complejidad de su instancia productora, en tanto lugar social, no hace más que acentuar el

carácter de discurso social de su producto, marcado por la refracción de líneas estilísticas que lo trascienden.

Una de las estrategias de lectura posibles ante ese texto en proceso, siempre desfasado y casi siempre distorsivo y paródico de la transposición, es la del seguimiento de las distintas *interpretaciones,* implícitas en los sucesivos pasajes de la poética de una obra en particular. En el caso de una novela con larga vida y transposiciones múltiples, como el *Quijote*, las interpretaciones implícitas en realizaciones sucesivas muestran similaridades incluso en áreas como las de la crítica o el ensayo. Los "lugares poderosos" del texto, acerca de los que Michael Riffaterre observó (en *Ensayo de estilística estructural*) una condición de ubicuidad que los convierte, siempre a ellos, en objeto de tratamientos diversos y aun opuestos, atraen a lectores y reproductores disímiles y alejados en el tiempo; pero además generan, en relación con las obras privilegiadas por la transposición, síntesis y acotaciones también coincidentes. Y que dejan de lado otros rasgos, de manera también habitual.

En el *Quijote*, la transposición misma había sido tematizada e incorporada por la creación novelística. Ser que "no es otra cosa que lenguaje, texto, historia ya transcripta", su búsqueda de restitución de un antiguo mundo de semejanzas solo se concretará, según Michel Foucault, en la verdad de "la tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas". Aquí procedería indagar la interpretación o reproducción interpretativa que esa ruptura fundante dentro de la literatura en lengua española encuentra en el universo de la transposición fílmica, historietística, teatral o ensayística (eso último, entendiendo como paratransposición, por ejemplo, las prescripciones de Unamuno acerca de la manera correcta de ilustrar o retratar al Quijote). Es posible que no exista, en todo el conjunto de estas recreaciones, una sola en la que se haya privilegiado, en el libro y su personaje, ese rasgo de disponibilidad textual con que recorre la obra. No hay transposición del Quijote en la que se haya dado lugar a ese momento en que fracasado para siempre como caballero decide, simplemente, convertirse en protagonista de otra literatura, la de la novela pastoril.[2]

Pero entonces el estudio de estas transposiciones inviste otro interés: el que surge de la investigación de las operaciones mediante las cuales la cultura de nuestro tiempo obtura los pasos hacia el *abismo de sentido* del *Quijote*; remisión al carácter fatalmente intertextual, "mancha en la

escritura", según paráfrasis de Oscar Traversa, de todo texto. En las transposiciones del *Quijote* se repiten los recursos de reificación de *un* esquema de relato; la reducción y fijación de las descripciones contextuales; la condensación en una sola de las aporías de la empresa quijotesca; la supresión de sus características mediaciones narrativas y de sus retornos sobre lo escrito. Un Nikolai Cherkasov siempre justiciero, un Rex Harrison artista son pasibles, en tanto soportes de tan simplificada figura, de algo más que de un señalamiento de simplificaciones; acerca de las suyas y otras versiones, corresponde investigar su carácter representativo del conjunto de los procedimientos verosimilizadores de la transposición contemporánea.

No, por supuesto, de toda transposición contemporánea. En otro lugar se ubican los inocentes ejemplos –ejemplos menores– de Breccia, recuperando ciegamente –en rojo– el malditismo perviviente de la primera poética de Quiroga; o de Visconti, descubriendo en D'Annunzio los paños y los gestos de la representación de una sociedad teatral. Se ha dicho: *inocentes* (Breccia y Visconti debieron creer que levantaban pedestales a la literatura); *ejemplos* (aquí un arte que se concreta en distorsión paródica, como advertirían los formalistas rusos, muestra sus procesos); *menores* (D'Annunzio, Quiroga, no dan miedo). Una vez más puede suceder que las artes *mayores* estén siendo pensadas desde las *menores*. La novela, desde el folletín. La literatura en su conjunto, desde el cine o la historieta. El arte, desde la transposición, en ese juego intertextual que desde hace más de un siglo está socavando los géneros y los motivos de un arte verosímil, original, centrado, y que en los medios masivos ha encontrado un lugar de multiplicación, de estallido y de imprevisibilidad.

APÉNDICE: EL *QUIJOTE* DE FIN DE SIGLO

Estas observaciones han tenido como motivo las emisiones de un relato televisivo. Solo algunas entre esas emisiones; en la fecha de su publicación,[3] la serie no había terminado de pasarse. Entendí que era legítimo, además de habitual, tomar como motivo de comentario, en materia de relatos televisivos, fragmentos de una serie aún imprecisa en sus dimensiones; con respecto a estos relatos, así se ejerce no solamente el comentario en general sino también la crítica. Incluso ocurre que un saber sobre lo que vendrá, en relación con los momentos narrativos futuros de una serie comentada,

aparezca como el efecto de un espionaje indebido, interesado o perverso: “sabemos el final de...”, “le adelantamos lo que pasará en el próximo capítulo de...” son títulos que no solo indican el sensacionalismo de alguna prensa; además son una señal de la gozosa invasión de lo que puede o debe no leerse.

Pero ocurre que en este caso se trata de una serie que es una versión del *Quijote*.[4] ¿Era legítimo tratarla como a otras series? ¿Tiene sentido hablar de una experiencia fragmentaria en relación con una nueva versión de ese texto fundacional, emblemático, desde hace tanto alzado como totalidad en el monumento y el símbolo? En este caso sí, creo, porque el despedazamiento mismo ha producido algunos efectos que permiten pensar de nuevo la relación entre el *Quijote* y la televisión, o la narración fílmica, o la transposición en su conjunto.

El guión de esta versión es de Camilo José Cela, con dos colaboradores. Testimonio inicial: no sé si porque uno secretamente espera, muchas veces, que la literatura siga dentro de la literatura, o por razones más aducibles en relación con lo que pasaba en pantalla, en distintos momentos pensé que estaba fuertemente allí el otro Cela, el de unos relatos ya lejanos para mí, recordados como una historia familiar contada por alguien sin embargo definitivamente extraño, que ejerce una palabra seca, descortés, por el gusto de hablar, sin redondear conceptos ni esperar respuesta. En distintos momentos estaba aburrido y fascinado. Comparada con versiones anteriores, esta era, en principio, chata y lineal; pero esa chatura era de agradecer, confrontada con un aburrimiento diferente, el de la repetición de los énfasis y las metáforas de ojos en blanco construidas por los filmadores de monumentos. Esto es casi personal, y podría terminar en una confesión intransferible, pero creo que hubo de qué hablar, en relación con esto, en pantalla; y que esos efectos no dependieron solo de una manera de contar en el *off* y en los diálogos, ni tampoco solamente de una asociación entre palabras e imágenes, sino también de una manera de elegir relatos y descripciones, y de interrumpirlos y cortarlos. Y esto tiene que ver con el uso que se hizo de la televisión.

Un relato televisivo en episodios obliga a recordar, a citar, a repetir lo ya narrado desde ángulos diferentes, para que cada capítulo se ligue con el anterior y la serie sobreviva como tal. Y en este caso esto se hizo, en distintas ocasiones, como se hacía en las viejas películas en episodios, esas en las que una parte de la fruición de la platea venía del congelamiento

tragicómico –y a menudo, sucesivamente, trágico y cómico, cuando al retomar se "explicaba", desde otro ángulo de cámara, por qué no había muerto el héroe– de un momento capital del drama. Así ocurría en las viejas películas en episodios pero también en el *Quijote*, y en este caso se eligió incluir, al menos en uno de los cortes, el procedimiento del libro: tematizar el hecho mismo de la detención de la acción (en la pelea con el vizcaíno, que se interrumpe con las espadas en alto en el final de la primera parte) y expandir y poner por delante el momento de la decisión de continuar narrando. En el libro se dice que el relato se había interrumpido por falta de una parte del texto fuente, que luego aparecerá por azar y será trabajosamente traducido del árabe, lo que permitirá continuar con la aventura. La serie en episodios reproduce sin esfuerzo el recurso, apoyada en su propia historia de género.

Un tal distanciamiento de la acción (el del congelamiento del duelo y el retorno a un problema de papeles y memorias) no forma parte del tipo de fragmentos cervantinos expandidos por el cine, o por otros lenguajes de transposición. Cervantes citaba paródicamente el modo de mantener el suspenso de las novelas de caballerías; el tono trágico y elevado de una versión como la rusa, con Nicolai Cherkasov en una caracterización pictóricamente perfecta, hubiera sufrido demasiado con la digresión.

También hubiera sufrido con otras. Pero no con esta: las expansiones y reiteraciones, a veces sorprendentes (¿lo serán en el futuro?) del relato guionado por Cela agrandan el tiempo y el espacio concedidos al chiste menor o a la descripción con humores de época. Después de sucesivos apaleamientos, vejaciones y desmayos puede verse como un exceso la búsqueda de dientes rotos en la boca de Don Quijote, practicada lentamente por su escudero con un dedo que se teme ver salir ensangrentado y con las piezas perdidas; algo parecido ocurre con el moroso olisquear el aire del hidalgo, que advertirá finalmente que la fuente de los olores es el mismo Sancho, cuyo cuerpo ha reaccionado de manera clásica al miedo. Una impaciente distancia se alzará, probablemente, entre la mayor parte de la expectación contemporánea y ese realismo o esa comicidad. Pero ¿sería mejor un *Quijote* que fingiera ser de este tiempo?

El problema se planteará varias veces en el curso de esta versión expandida y seriada, en la que las funciones secundarias del relato vuelven a cada rato por las suyas, sin la persecución de los mensajes de síntesis. Como vuelve enunciativamente la instancia del narrador, por la simple

reproducción de párrafos que se le refieren, ilustrados con remisiones al texto de origen sorprendentemente directas. La escritura de Cide Hamete Benengeli aparece esta vez en pantalla, con los dibujos que se supone representan a los personajes.

Y hay otras presencias, en esta serie, que también son novedades en la historia transpositiva de la novela. Ni en la versión de Cherkasov, ni en la de Rex Harrison, ni en las puestas teatrales o de ballet u otras aparecen más que como referencia los momentos en los que el Quijote habla o vive su relación con otros géneros, apartándose del de la novela caballeresca. Aquí sí, y vuelven entonces las historias de pastores y pastoras de adopción, lanzados al bosque por penas o vergüenzas de amor, y el vivo interés del protagonista por sus relatos. La figura quijotesca pierde unidad, como el conjunto mismo de la narración en la sucesión de sus fragmentos. Y esto no es malo ni bueno, pero es distinto, y no se aleja del libro sino todo lo contrario.

No se trata de fidelidad: la banda de sonido de Lalo Schifrin es, por momentos, extrañamente hollywoodense (extrañamente, no ingratamente; no olvidemos que la música de época hubiera sido de igual manera artificial). Y Sancho es el de las ilustraciones canónicas (no el campesino de gran barriga y piernas largas que dice el texto); y ciertas pastoras de clase alta muestran una melena y una piel también de tiempos fílmicos. No se trata por lo tanto de fidelidad; sí, en cambio, de expansión y apertura, atenta o distraída, a algo de lo que siempre fue reprimido por lo *importante*.

Pero esto, claro, es debatible. Y el debate viene de lejos. ¿Hay una síntesis legítima del *Quijote*? Porque no es que solo el cine, o el teatro, o la historieta hayan privilegiado ciertas zonas del *Quijote* y dejado otras de lado. Una parte dominante del ensayo (literario y filosófico) y de la enseñanza escolar hizo lo mismo, con efectos mucho más que académicos.

Un año, 1905, parece haber sido el de la consolidación de una figura del *Quijote* que se reiteraría después en casi todas sus transposiciones mediáticas, y antes y después en textos ensayísticos de Europa y América. Ese año, el del tercer centenario de la novela, el *Quijote* queda fijado como representación de una esencia española con dos rasgos capitales: el de una sangrante temeridad justiciera, por un lado, y el de un paisaje característico de tierras y de hombres, por otro. Ramiro de Maeztu relataría después, en *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, el rechazo sufrido por haberse referido, en medio de los festejos, a la decadencia española también representada en el libro. El texto de Unamuno en el que propone un retrato

ejemplar para Don Quijote (un modo único de retratarlo), *Vida de Don Quijote y Sancho*, puede representar el tipo de obras en las que se instituye al Quijote trágico, ya definido en retratos literarios del siglo XIX, como el de Paul de Saint Victor en *Hombres y Dioses*, que lo ve "sentado como el Cid en su silla sepulcral". Otros autores encontrarían una uniforme y objetiva verdad en la representación de paisajes y contextos: ya Flaubert había admirado el modo como dejaba ver "esos caminos de España, que no estaban descriptos en ninguna parte". Y después, Ortega y Gasset (en *Meditaciones del Quijote*) vería, en las posibilidades "de color, de sonido, de íntegra corporeidad" de esas descripciones, lo característico de "la retina mediterránea", para la que "lo que pertenece a la apariencia de las cosas" sería "más enérgico".

Sin embargo, esas dos vertientes –la del quijotismo trágico y la del realismo, que terminaron por asociarse en la definición de su objeto– no fueron las únicas líneas de ensayo y análisis en relación con el *Quijote*. La uniformización que lamenta Ramiro de Maeztu no impidió que Carlos Vossler rechazara (en la *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*) las asimilaciones entre realismo y realidad de la tradición *verista* de lectura de la novela. Ni tampoco que Menéndez Pidal (en "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*") definiera la originalidad de la creación de Cervantes en términos de una "reelaboración de un tipo quijotesco" ya previo, con antecedentes en personajes de hidalgos paródicos no solo españoles sino también italianos. Después ocurriría que Borges inscribiera a Pierre Menard en un nuevo campo de reescritura cervantina, y que Michel Foucault definiera la novedad del *Quijote* en la literatura occidental (en *Las palabras y las cosas*) como el efecto de la irrupción de un ser que "no es otra cosa que lenguaje, texto, historia ya transcripta".[5] Adelantémonos a la objeción: puede ser también otra cosa. Pero el caso es que *esto,* hasta ahora, en las transposiciones mediáticas no aparecía ni por alusión. Aparecía un estereotipo construido principalmente a lo largo del siglo XIX y escolarizado a principios del XX.

En la versión de Cela, al revés de lo ocurrido en las anteriores, el *ser de libros* del *Quijote* se muestra de manera diversa y constante. Es permanente la repetición de citas y fórmulas, la referencia a escrituras anteriores, la confrontación de géneros y personajes de género en tanto tales. Y también es permanente su presentación como *ser de escritura,* con la escenificación de las vacilaciones y búsquedas de una figura de autor.

La institución actualmente televisiva de la *serie*, con sus escansiones y distancias, fue entonces explotada de manera novedosa en esta empresa transpositiva, con el resultado de la inclusión de temas, descripciones, momentos narrativos, ritmos expositivos, niveles lexicales y remisiones internas del texto que son del *Quijote*, pero que no estuvieron en las transposiciones anteriores. Pero no hay, al respecto, nada que discutir acerca del *valor* de los medios: un producto televisivo, en sí, no habla necesariamente bien ni mal de la televisión. Hasta ahora, los recursos existían, y esa explotación, en relación con el *Quijote*, no se había dado. Convendría, eso sí, resistir la tentación de pensar que, por lo tanto, toda la cuestión está en la lucidez de la mano de obra, como le ocurrió alguna vez decir a Umberto Eco (con el buen propósito de impugnar la universalización de la oposición entre *apocalípticos e integrados*) en unos ya lejanos "Apuntes sobre la televisión". Es probable que, más genéricamente, otro aire esté soplando en las transposiciones a los medios, si de las esencias y los monumentos pudo volverse, de alguna manera, a las alturas y bajezas del libro; antes vimos caer, en films a discutir, estereotipos fílmicos de la historieta y de la literatura popular de los últimos dos siglos. Los autores son importantes, y Cela es un viejo y seguro escritor; pero estos guiones también pueden ser *literatura de época.*

El pasaje a los medios de los géneros populares

El estudio de los transgéneros

Los transgéneros –géneros en cuya definición social se privilegian rasgos que se mantienen estables en el recorrido de distintos lenguajes o medios– han sido focalizados por la crítica y la teoría no solo en términos de sus permanencias históricas sino también en relación con los cambios experimentados en su pasaje a los medios de comunicación masiva. Ese tránsito es un caso contemporáneo de la *transposición*: cambio de soporte o lenguaje de una obra o género, presente en todas las etapas de la historia cultural (la ilustración es, por ejemplo, un caso clásico de transposición,[1] en ese caso a un lenguaje visual, de literatura oral o escrita). Pero en la era de los medios ese tránsito ha sido en general visualizado como uniformemente empobrecedor, y solo en pocas ocasiones, registrado con entusiasmo o interés analítico. Ya en la década del cincuenta, Adorno[2] evaluaba modificaciones retóricas ocurridas en las transposiciones televisivas de la novela popular del siglo XIX: condensaciones narrativas y acentuaciones de finales de capítulo eran señaladas como los indicadores de una simplificación reaccionaria –por la multiplicación de cierres felices o adaptativos– de una anterior literatura para grandes públicos, ya de por sí no demasiado rebelde ni innovadora. A partir de esta vertiente de la escuela de Frankfurt se dibujarían prioritariamente, desde entonces, los perfiles de una descripción pesimista del pasaje a los medios de los géneros que los precedieron; quedaban atrás ciertas descripciones eufóricas de los poderes transpositivos del cine, como la de Abel Gance cuando creía ver a

Shakespeare o Cervantes pidiendo turno para que cada una de sus obras se filmara y fuera por fin conocida (¿tal cual?) por todos los públicos. Después, y fuera de las proposiciones de los mismos operadores o de la industria, los medios pasaron a constituir, para casi toda la crítica de la cultura, la voz y la mirada de un Poder sin límites, paralizante y enmudecedor, y la transposición de los géneros ya conocidos a los nuevos soportes tecnológicos podía conceptualizarse como una parte de esa pérdida. Llegaban, desde otra punta, los entusiasmos mcluhanianos, pero no se referían a la transposición a los nuevos medios de lo impreso o lo oral ya existente, sino a la dimensión antropológica de las nuevas *extensiones del hombre.* Un costado de la naciente semiología inició con Metz,[3] a partir de los años sesenta, una indagación no valorativa, y teóricamente fundante, de las permanencias de géneros literarios premediáticos en la comunicación de masas; pero el conjunto del problema tampoco despertó mayor interés en los nuevos espacios del análisis de los lenguajes (me refiero al tema de la transposición de los géneros, y no al del análisis de los pasajes puntuales de obras literarias al cine, que tiene una bibliografía profusa). Aun Barthes, desde un espacio semiótico de poderosa apertura a la indagación de los lenguajes contemporáneos, terminó por reducir la importancia del problema al adjudicar a ciertas insistencias del pasado en los medios –al girar la mirada hacia ellos en el final de su *ayudamemoria* sobre la antigua retórica–[4] un efecto de repetición por el que la inercia de viejos moldes textuales volvía a imponerse después de las rupturas seculares de la literatura.

La literatura suele ser, por otra parte, el campo genérico de referencia cuando se trata de indagar el fenómeno transpositivo: son géneros literarios los que habitualmente se focalizan en su pasaje al cine, la televisión, la radio o la historieta. Personalmente busqué ejemplos de esos traslados, cuando intenté definir la problemática de la producción de sentido en las transposiciones de la literatura a la publicidad, el cine o la historieta.[5] En nuestro medio, dan cuenta de una búsqueda en este sentido los trabajos de Oscar Traversa acerca del pasaje de la literatura a los géneros del espectáculo[6] recortados sobre una exposición de amplios alcances de la problemática de los géneros fílmicos.[7] Entiendo que en el contexto de la investigación latinoamericana se recorta, en relación con el tema del pasaje intermedial, la de Jesús Martín Barbero[8] sobre la relación entre melodrama, teleteatro y otras formas de la narrativa para grandes públicos; y en la

informada revisión crítica de Jorge B. Rivera[9] puede encontrarse una guía para el seguimiento de las publicaciones de investigadores argentinos que, desde distintas perspectivas, han trabajado sobre la historia de los géneros populares en nuestra cultura. Antes de la década del ochenta, un artículo de Juan Carlos Indart,[10] con valor de referencia actual en relación con el tema de los textos mediáticos, señaló el interés del análisis semiológico del pasaje de un género *no específicamente literario* –la anécdota– a distintos medios masivos.

El texto que sigue, también referido al tema de la circulación intermediática de los géneros, se conecta con los resultados de las primeras etapas de la investigación sobre *Juicios de calidad acerca de los Medios*,[11] llevada a cabo en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y en la que se ha trabajado, en una primera instancia, sobre el género televisivo de los programas de preguntas y respuestas y su relación con el transgénero de la adivinanza.

Entre los problemas focalizados a partir de los resultados de la búsqueda de campo se cuenta, como se verá a continuación, el de la definición de distintos tipos de transposición a los medios.

EL PROBLEMA DE LAS DISTINTAS DISPONIBILIDADES TRANSPOSITIVAS DE LOS GÉNEROS

Una investigación de campo había permitido postular que el público mayoritario de los programas de preguntas y respuestas privilegia el mantenimiento del tipo de intercambio sígnico y, genéricamente, de *relación interlocutiva* propio de la adivinanza por sobre los agregados televisivos de ambientación, ritmo visual, trabajo de cámara u otros diferenciadores de estilo. En sus respuestas,[12] tomaba la escena la acotación de un campo de desempeño (el de la prueba): estos espectadores respondían así de manera opuesta a la de aquellos ubicados en estratos habitualmente definidos como más elevados –en general, no espectadores y, en algunos casos, espectadores vergonzantes del género–, con lo que quedaba planteado, junto al problema de la valoración global de un área de textos mediáticos, el del privilegio de distintos rasgos de género por distintos segmentos socioculturales. La información se conectaba de manera directa con la problemática del procesamiento, en la recepción, del pasaje de los juegos con adivinanza, y

otros similares, a un medio masivo. Los espectadores de *alto nivel sociocultural* demostraban apreciar más las diferencias y novedades estilísticas, y los del sector opuesto, el mantenimiento de los rasgos de género, tanto en estos como en otros tipos de programas; se producían reiteraciones de la misma divergencia cuando se consideraba otro género con el mismo grado de reiteración retórica y permanencia transpositiva (pocos cambios en el pasaje entre medios) como es el del chiste oral (centro de uno de los programas con competencias entre participantes). La oposición entre privilegio del género y privilegio del estilo quedaba convocada con nitidez, y permitía conjeturar algo más: que una de las razones de la preferencia de los programas de entretenimientos por parte de su público podía deberse a que los transgéneros convocados –en estos casos, la adivinanza y el chiste oral– fueran de aquellos, ya *universales* antes de su transposición a la comunicación de masas, que los medios pueden incluir con pocos cambios; la lectura de género podría estar hallando su espacio de satisfacción no solamente en las propiedades de la adivinanza o el chiste sino también, más globalmente, en un efecto de permanencia de la comunicación de género ya conocida; o, aun, en la percepción de una operación que es característica de los medios electrónicos de alto *rating*: la del *salvataje mediático* de un área de textos, juegos o dispositivos de comunicación expulsados de otros espacios del intercambio cultural. En este caso, el salvataje era el de un género interlocutivo en probable conflicto, precisamente, con los modos de la interlocución contemporánea, si se piensa en el ya anterior y progresivo borramiento de la adivinanza oral como juego hogareño en la familia urbana. Se recortaba así, como tema de la investigación, el de los rasgos y efectos de esa recuperación, o bien (y tal vez fuera lo mismo) el del grado de resistencia, mayor o menor, de ciertos géneros a modificarse con los cambios de contexto mediático. Un recorrido, incluido en el punto siguiente, sobre ciertos textos canónicos dentro de la teoría de los géneros y de la de otras configuraciones textuales que los incluyen parece remitir también al valor de estas diferencias, que se manifestarían en *tipos diferentes de mutabilidad*.

BAJTÍN, JOLLES, JAKOBSON Y LA TRANSPOSICIÓN DE LOS GÉNEROS

La división entre géneros primarios y secundarios propuesta por Bajtín[13] se relaciona, en parte, con el carácter simple o complejo de ambos grupos de géneros. Hay además, en sus definiciones, una diferencia de extensión en la base de la oposición entre ambos agrupamientos, y también la adjudicación de una mayor riqueza retórica a los géneros secundarios. Aplicando sus criterios clasificatorios, podríamos ubicar entre los géneros primarios desde el saludo hasta el chiste, y entre los secundarios, desde la novela hasta el film de aventuras.

A primera vista, la clasificación de "formas simples" de André Jolles[14] parece basarse en una oposición idéntica a la bajtiniana. Jolles opone también los géneros complejos a las "formas" que no lo serían, que no fueron consideradas tradicionalmente por la poética y que no constituirían "obras" aunque formen parte del arte. Jolles incluía entre las formas simples a la adivinanza, el proverbio, el caso, *el trait d'esprit*; y también a algunas formas que no fueron recibidas por la lectura posterior como tan elementales,[15] a pesar de la fundamentación con que el autor había acompañado su inclusión; entre ellas, la leyenda, la gesta, el mito y el cuento popular. Más allá, sin embargo, del carácter a veces oscuro y contradictorio de los criterios de inclusión, está presente en la obra de Jolles la discusión de temas sumamente fecundos, no *solo* para el tratamiento del problema de los géneros sino también para la consideración de aspectos de sus modos de circulación social, como es el de la transposición. Entre las complejas fuentes teóricas y metodológicas de Jolles podemos privilegiar dos, relacionadas una con su posición analítica y otra con un gesto interpretativo que lo une, paradójicamente si se lo considera como el trasfondo de otros rasgos de su obra, con una vertiente de la crítica romántica. Jolles había planteado su intento analítico como extensión de las proposiciones de la psicología de la forma; quería hacer pasar a los estudios literarios la perspectiva gestáltica. Habría "formas fuertes" (que además serían *simples*) que insistirían a través de la historia y a pesar de la sucesión de estilos y géneros. Las formas simples serían el correlato de formas lingüísticas, o derivarían de ellas. La perennidad de las formas circunscriptas por Jolles se originaría en su conexión con posiciones básicas de la interlocución: interrogación, aserción, silencio, proposición imperativa. Hasta ahí, el contexto teórico inmediato; Jolles escribe cuando las referencias a la Escuela de la *Gestalt* son fuertes dentro y fuera del campo de una psicología de la percepción, y su obra afecta una voluntad de sistematización que en

parte implica un intento analítico y en parte, también, muestra las señales de uno de los verosímiles científicos de su época. Un verosímil diferente del más ensayístico de Bajtín, con quien comparte sin embargo observaciones y preocupaciones clasificatorias proyectadas sobre objetos culturales muchas veces asimilables entre sí.

Pero las diferencias van más allá. El registro de la potencia y relativa ahistoricidad de las "formas simples" permite a Jolles, además, ensayar otras proposiciones; por ejemplo, las que lo conducen a tomar partido en una antigua polémica, aquella que se relaciona con el origen del cuento popular (no solo uno de sus objetos de definición, sino también su campo privilegiado de reflexión en lo que se refiere a las diferenciaciones entre arte popular y culto). Convocando los términos de una discusión del período romántico, Jolles toma partido por Jacob Grimm, que sostenía, frente a quienes se rendían ante la imposibilidad fáctica de que los cuentos folklóricos hubieran sido obra de una creación grupal, que su origen estaba, a pesar de todo, y aunque nadie hubiera asistido jamás a la elaboración colectiva de un cuento, en una *creación del pueblo*, y no en la de un autor individual. El tema de la transposición aparecía ya, por otra parte, convocado en la polémica ochocentista a través del *motivo de la fidelidad*: Grimm sostiene, contra Arnim, que es posible ser fiel a la oralidad popular, en una versión escrita, circunscribiendo y respetando una esencia que no define, pero que asocia, en la bruma conmovida de una argumentación epistolar, a un origen divino del lenguaje. Algo más de un siglo después, esa esencia será descripta como *formal* por Jolles, que opta así implícitamente, con otros instrumentos analíticos, por uno de los extremos –ambos románticos– de la polémica en la que se había opuesto *poesía artística* a *poesía popular*.

En la misma época, o tal vez algo antes de que se conocieran las proposiciones de *Formas simples* –la obra de Jolles se publica en 1930–, Jakobson opta también[16] por la posición de Grimm: el cuento popular, y de modo más genérico el folklore, no constituye el rastro del éxito popular de una obra de autor; es ¿románticamente? producido por el pueblo. Desde ya, la perspectiva de Jakobson no es romántica, y se apoya en argumentos claramente diferenciables de los del belga. El particular neorromanticismo de Jolles, extrañamente asociado con su gestaltismo pero también, de manera más fluida, con una suerte de historicismo de derecha que le permitió denunciadas comodidades durante el nazismo, se expresó tal vez en su

renuncia a indagar *operaciones* productivas en los géneros tradicionales, mantenidos así en la integridad fascinante de sus *formas*. Un solo argumento aparecía como suficiente en el texto de Jolles (tal como, en el siglo anterior, en el de Grimm) para fundar el carácter colectivo de la producción del cuento: el que se basaba en el señalamiento de las evidentes diferencias –ahora sutilmente descriptas y ordenadas– que se advertían cuando se oponían las narraciones populares a las de autor. Jakobson agregará, en cambio, a la descripción fenoménica de oposiciones, y tal como Lévi-Strauss lo haría después en relación con el mito y las formas de parentesco, la reflexión sobre el desempeño social del cuento popular en la etapa de constitución; lo hará a través de la adjudicación, a los cambios registrados en esa etapa, de la condición de efecto de una *censura preventiva de la comunidad*. Recordará que un relato popular no lo es –no forma parte del folklore– hasta que es circulado por el grupo; hasta que la sociedad lo metaboliza aplicando las leyes de una censura que se expresa en formas sociales, y por supuesto no conscientes, de la circulación y reproducción de los signos.

Pero el accidentado eje Jolles/Jakobson puede ser convocado para algo más –aunque eso hubiera sido ya suficiente para el planteo de una parte del problema– que para explicar el "folklore como forma específica de creación". También puede constituir el punto de partida para una reflexión acerca de esos modos de transposición y circulación de los géneros que Grimm y Arnim ya discutían en relación con el par oralidad-escritura y que hoy se emplazan en la provisoriedad constitutiva de las versiones mediáticas. Los transgéneros definidos como primarios por Bajtín y como *simples* por Jolles, formas fuertes del juego interlocutivo que lo son, en la proposición de Jakobson, por llevar las marcas de la "censura preventiva" en la que se expresan las reglas de unos intercambios sígnicos legitimados y legitimantes dentro de un grupo social, parecen ser los que pasan con menos cambios las barreras tecnológicas y perceptuales de la mediatización. La multiplicidad de sus versiones no impide que, a través de cada una de ellas, un tipo de género pre- o extramedial anuncie claramente (con sus nuevos mecanismos metadiscursivos en trance de consolidación) su presencia en un nuevo soporte.

Estos tipos de género parecen ser los predominantes en el conjunto de productos culturales que, tanto en los resultados de nuestra investigación como en los de otras referidas a elecciones y prácticas de la expectación de medios en otros espacios culturales –hay similitud con las observaciones de

Pierre Bourdieu[17] sobre las elecciones de espectáculos por parte del obrero de París y sus opciones por el género–, se recortan como los que los sectores socioculturalmente definidos como bajos consumen y reproducen. Cabe acotar al respecto –para no recaer, tal vez inútilmente, en una reflexión apresurada sobre efectos de la sociedad mediática– que el "hambre de géneros" de los sectores populares de las grandes ciudades ha sido registrado extensamente, y desde lejos: Jovellanos[18] pedía ya (en el siglo XVIII) que en las ciudades españolas se dejara al "pueblo que trabaja" libertad para divertirse en los espacios públicos, ya que evidentemente lo hacía (al revés de las "clases pudientes") según géneros establecidos y previsibles.

En el informe citado se describía, como ya se señaló, cómo espectadores bonaerenses de TV ubicados fuera de los márgenes de la sociedad consumidora de novedades artísticoculturales valoraban el respeto por las leyes de los *géneros fuertes* en emisiones televisivas en las que se percibía la presencia, con pocos cambios, de transgéneros como el de la adivinanza. Los sectores más informados y con mas posibilidades de juego cultural apreciaban, en cambio, las diferencias estilísticas y los desvíos con respecto a las leyes de género a través de los que se manifestaba la singularidad de la versión medial. En sus respuestas alentaba, en unos casos, un "pedido de escritura" (de producción de un texto que se singularizara con respecto a los moldes del género), y en otros, un rechazo de tipo didáctico-moral. En cuanto al primero de ambos tipos de manifestaciones, puede postularse que indica que los sectores de espectadores con alta información cultural responden de manera similar a los críticos de similar inserción en el intercambio de los signos: David Chaney,[19] al comentar los programas tipo *Guiness book of records*, dice que no hay en ellos "generosidad dramática que ofrezca un fraseo alternativo del orden". La repetición del género versus la diferenciación escritural: el espectador de sectores culturalmente privilegiados no busca la confirmación del género (que me dice que *poseo* algo de la cultura ya existente) sino la del estilo (que diferencia mi poseer del de los demás).

Quedaba así planteado el registro de una permanencia de género, apreciada por unos y lamentada por otros. Pero –y no para compensar una conclusión con otra, sino atendiendo a un rasgo de existencia de los géneros en su conjunto– será necesario determinar también, en la transposición, los espacios de fractura. Los géneros incluyen las obras particulares pero no dan

cuenta del sentido de sus diferencias; lo mismo puede decirse, con seguridad, de las transposiciones mediáticas de los géneros, consideradas como obras de la cultura. La relectura de Jakobson no puede conducir, por otra parte, a otra perspectiva: su registro de los efectos de la *versión* folklórica, lo mismo que el posterior de Lévi-Strauss[20] en relación con las versiones del mito, comporta una indagación tanto de repeticiones como de desvíos. Y en el caso de los programas de preguntas y respuestas, a la observación de la búsqueda de permanencias por parte de la audiencia popular debe agregarse otra, más general y relacionada con una dimensión histórica más amplia: los programas de preguntas y respuestas, primero los de la radio y después los de la televisión, no solo han convocado a la adivinanza oral sino que además han sustituido su espacio social y material de circulación. Como ya se indicó, en la ciudad mediática la adivinanza oral extramediática es, en general, apenas algo más que un resto arqueológico, y corresponde analizar más en detalle los efectos *históricos* de una transposición de género que, lo mismo que otras, no parece anunciar caminos de vuelta.

EL MOMENTO DE LA MEDIATIZACIÓN

Los resultados de nuestra investigación de campo indicaban que entre los rasgos de la adivinanza tradicional que el público fiel a los programas de preguntas y respuestas esperaba ver reproducidos en la transposición se contaban los relacionados con la dimensión enunciativa. Se distinguían, en especial, los efectos de confirmación social del interrogado; esos que permiten emplazar a la adivinanza entre otros intercambios discursivos, como el enigma (definido también por Jolles, junto con el acertijo, en relación con aquellos efectos de confirmación social). Es probable que en la recepción del conjunto de los *programas de entretenimientos* la acentuación de la dimensión enunciativa se mantenga como rasgo general; este conjunto genérico puede ser opuesto al de otros tipos de programas populares: los basados en componentes narrativos –como el teleteatro–, apelando a una ordenadora división bipartita,[21] en la que se oponen aquellos de acentuación narrativa a los organizados sobre la base de la configuración de distintos subgéneros de características diversas –como los programas “ómnibus” que unen el componente “periodístico” y el del entretenimiento–, atendiendo a la

universalización de ese tipo de *aposiciones múltiples* presentes en productos mediáticos que van del "programa de entretenimientos" al noticiero. Apelando a los resultados de las investigaciones de campo sobre circulación de géneros, podemos manejar la hipótesis de que en la recepción de los géneros populares mediáticos primordialmente narrativos se privilegian las regularidades de orden retórico y temático, conectadas, con adjudicaciones de sentido compartidas, a algunos grandes relatos sociales; en los géneros del otro conjunto, como ya se recordó, se jerarquizan redundancias de carácter enunciativo en las que el imaginario social reencuentra mecanismos interlocutivos de confirmación social.

Pero lo que no podría postularse –tampoco, por supuesto, como resultado de la investigación– es la inmutabilidad del género: el cambio de medio determina un cambio de operación, aun para la producción de sentidos emplazados en un mismo campo de efectos semióticos (en el caso de los programas de preguntas y respuestas, el de la enunciación),[22] y el efecto de *confirmación social* puede estar cambiando. Veamos lo que cambia, en este caso, en el pasaje a la TV: se mantiene su vigencia recortando, sin embargo –como se propondrá más adelante–, un repertorio renovado de atributos en los interlocutores o, aun, introduciendo nuevos matices –históricos– en la definición del tipo de vínculo social confirmado por el género.

En el nivel temático se había registrado, por otra parte, también en el público socioculturalmente menos jerarquizado, la valoración del carácter genérico de los saberes convocados por cada pregunta. Los entrevistados del sector socialmente opuesto entendían, en cambio, que una mayor selección temática –más "culta", y aún más polémica en el sentido político o ideológico– mejoraría esos programas que en general rechazaban. Si se atiende a los textos teóricos e históricos sobre la adivinanza y el enigma, se advertirá, como se sostiene después, que el pedido de especificaciones temáticas por parte de los informados no podía dejar de implicar también un rechazo del género tradicional de la adivinanza en su conjunto.

Y en el nivel retórico, los sectores favorables a los programas de preguntas y respuestas no parecían valorar especialmente, como ya se indicó, los rasgos de originalidad de carácter escenográfico, coreográfico u otros diferenciadores de estilo, que sí apreciaba el otro segmento. El público fiel al género encontraba suficiente un contexto funcional, o percibía los intercambios de pregunta-respuesta como función de ciertos contextos

(espacio aleatorio de la calle, virtual del teléfono, escueto e institucional del estudio de televisión).

Las insistencias del transgénero

Atendiendo ahora a las operaciones mediante las que se manifiesta ese conjunto de rasgos enunciativos, temáticos y retóricos con que este género es definido por su público podemos ensayar una comparación entre sus instancias oral y mediática. Practicando un primer registro de características transpositivas podemos empezar por señalar al menos dos *rasgos de permanencia* de componentes nucleares de la adivinanza tradicional, después de su emplazamiento en los programas de preguntas y respuestas:

1. La exclusión de un saber individual o sectorial

En relación con esta exclusión, coinciden la adivinanza (juego con respuesta encubierta) y el enigma (planteo similar pero en el que se acentúa el rol del destino, la divinidad o las grandes determinaciones sociales en una respuesta de dimensiones trágicas). El éxito del interrogado deberá ser cabalmente *genérico*: solo así comportará un triunfo social, por sobre sus iguales o en representación de ellos. El contenido habitual de las preguntas en los programas televisivos del sector respeta esta limitación, y las respuestas de los encuestados en la investigación de campo ya mencionada indican la vigencia social de este rasgo en la etapa de la transposición mediática. El carácter genéricamente universal de la pregunta y la respuesta había sido señalado, en relación con la adivinanza y el enigma, por Jolles, y en relación con la adivinanza, entre otros y en nuestro ámbito, por Lehmann-Nitsche.[23]

2. El premio y la penalización

Sobre el mantenimiento de la función del premio, claramente privilegiada en la adivinanza televisiva, debe señalarse que no consiste únicamente en las gratificaciones en dinero, objetos o servicios, sino también, como en la adivinanza oral, en instancias más globales de reconocimiento: en tanto posibilidad social de inclusión del participante, ya

en el momento de la pregunta, y como reconocimiento final de capacidades y saberes en el de la aceptación de la respuesta. La importancia de este reconocimiento, señalada, entre otros, por Jolles, es enfatizada en distintas indagaciones acerca del beneficio simbólico de la adivinanza y juegos vecinos, y contribuye también a recortar su campo de desempeño semiótico y a diferenciar sus componentes enunciativos. “La adivinanza fortalece –según W. H. Jansen–[24] el ego del que la plantea, de su oponente y de quienes presencian el certamen o la diversión”. Algo difícil de aceptar para sus antiespectadores: es general la adjudicación (desde el espacio social del rechazo) de razones únicamente económicas a la participación en el escenario de la adivinanza televisiva... y a su elección como espectáculo televisivo.

Sobre el mantenimiento de los mecanismos de penalización de las respuestas fallidas (la *quirinquiada* o burla asociada a las prácticas folklóricas de la adivinanza),[25] basta señalar la habitualidad de las bromas más o menos sarcásticas de los animadores después de los fracasos: desde el burlesco regalo de una *lona* (alusión a la expresión rioplatense “estar en la lona”) en un programa para señoras, hasta la agresión física solo a medias atenuada (con empujones o tortas de crema) en otro para adolescentes.

Estas regularidades contribuirían de por sí, junto con las identidades en el plano de la retórica verbal de la adivinanza, a posibilitar la postulación de la permanencia de un género en la transposición mediática. Pero los géneros y los mitos, se ha visto, permanecen cambiando. Veamos lo que cambia, en este caso, en el pasaje a la TV.

Los cambios mediáticos

1. La distancia social entre interrogador e interrogado

Tanto el enigma como la adivinanza implican una relación de interlocución desnivelada. El molde trágico del enigma llega a definir ese desnivel en términos de un derecho de vida y muerte sobre el héroe; en la adivinanza tradicional, y salvo excepciones que no definen una situación típica de interlocución, una relación paternalista instala al interrogador en el lugar de un saber que se expresa desde una sencilla diferenciación social (opuestos roles familiares, edad, jerarquía en instituciones comunitarias o

religiosas). Ahora bien: en los programas televisivos en los que se asentó el género, *la distancia social definida es diferente de la que se establecería en un correlato actual de la situación interlocutiva tradicional de la adivinanza.* Lo que se acentúa no es una jerarquía (un padre campesino o el Viejo del Lugar pueden ocupar lugares comparativamente más encumbrados, en su espacio de poder, que el de un locutor televisivo), pero sí una distancia basada en ajenidades sociales que, en toda otra circunstancia, hubieran impedido el encuentro entre los protagonistas. Por otra parte, la antigua familia campesina no define el contexto de la audiencia; un interrogador-padre no investiría siquiera, en nuestra contemporaneidad social, los emblemas de una jerarquía de saberes. El rol previamente especificado del animador actualiza y refuerza el carácter de representante genérico de la cultura del interrogador; la organización social (mediática) pregunta a través de él. Se acorta otra distancia: la que separa a la adivinanza (más juego que prueba) del enigma (más prueba que juego). Y una de las pruebas que toman la escena es la de la posibilidad de interlocución de cada participante con el interrogador y su contexto (un canal de comunicación que exige la ostensión del comunicar, como es el del teléfono, muestra, en los programas en los que se lo utiliza, el momento de triunfo del que logra establecer contacto, más allá del resultado de la participación).

2. El retorno a lo conocido como componente del efecto de género

En la adivinanza tradicional se llega, como resultado del acierto o la transmisión de la respuesta, a un momento de *epifanía de lo conocido*; la solución tiene que aparecer como irrefutable, y aun como obvia. Tzvetan Todorov ha señalado el carácter de *truísmo subyacente* de la retórica adivinatoria;[26] una oculta transparencia debe manifestarse para gloria del exitoso y escarnio del perdedor. En la transposición televisiva, el componente de irrefutabilidad u obviedad aparece reforzado por la explicitación del carácter “legítimo” de cada pregunta: la profesionalidad del animador se asocia para ello con la vocalización o graficación redundante y formalizada de los enunciados de cierre, y aun con la presencia de jueces externos, que desdoblan la figura de autoridad del presentador en el momento del premio y agregan, a pedido, una reafirmación explicativa de

la solución. El efecto que se proyecta es también, obviamente, el de la consolidación de los mecanismos metadiscursivos.

3. *La coexistencia escénica del enigma propiamente dicho con la adivinanza y el acertijo*

Los entretenimientos televisivos han instalado de manera habitual, en un mismo espacio de intercambio, distintos juegos de pregunta-respuesta: la adivinanza, que pone a prueba la posesión de un saber común, socialmente probable y la habilidad en el "juego de palabras"; el acertijo, que supone una capacidad operativa lógica y sistemática; el enigma, que acentúa una dimensión de juego existencial. Pueden definirse como enigmas, dentro de los juegos televisivos, las preguntas que suelen formularse, con "cámara de exteriores", en espacios de contacto aleatorio (la calle, lugares de tiempo libre); se trata de que estas preguntas incluyen un alto grado de sorpresa, e implican por ello la imposibilidad del manejo conocido de recursos de razonamiento o discusión, así como la exposición posible del interrogado a la vergüenza pública, por su demostración de ignorancia, lentitud o torpeza o por la expresión inadvertida de sus afectos.

En su puesta en contacto mediática, los tres juegos interlocutivos componen un *subsistema* ahora perceptible, dentro del campo genérico de la prueba, que da lugar a una representación ampliamente abarcativa de distintos posicionamientos del sujeto en los relatos sociales.

CONCLUSIÓN. LOS CAMBIOS DEL JUEGO

Una conclusión provisoria acerca de los efectos de la transposición de la adivinanza al medio televisivo debe dar cuenta de esas permanencias y esos desvíos. Lo que implica que puede aspirar a dar cuenta de un cierto sentido general del pasaje, si entendemos que la transposición de un género es un movimiento complejo y significativo de la cultura, y no el efecto mecánico de la expansión de una tecnología. Debe reconocerse que las descripciones, ya citadas, en las que Theodor Adorno desplegaba su concepción apocalíptica del efecto de las transposiciones a los medios de los géneros narrativos rescataban, de todos modos, esa posibilidad: la de una entrada no

meramente tecnicista o economicista a un fenómeno mediático. Y dentro de la escuela de Frankfurt, Walter Benjamin fue más allá: en la parte final de *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*[27] manifestó una esperanza que llegó a la vehemencia en la apertura a una reflexión sobre nuevos modos de la búsqueda social del conocimiento: esos que se expresarían en la *erudición distraída* de un espectador de cine que ha incorporado a sus prácticas culturales el acceso a nuevos saberes sobre sus objetos y sobre la producción de su representación.

El recorrido de los rasgos de la transposición mediática de la adivinanza y de los puntos de fractura interna de su público parece conducir –en contra, otra vez, de nuestra perspectiva natural de espectadores *informados* de la cultura– al privilegio de un estudio de nuevos saberes (aunque nuestra imposibilidad actual de compartir esperanzas basadas en la fascinación global de una novedad mediática nos impulse más bien a decir "*juegos de saber*"). Habíamos señalado la importancia privilegiada que el público adicto a los programas de preguntas y respuestas concede a las permanencias de género, en actitud opuesta a la búsqueda de desvíos del público *culto*; la revisión de los dispositivos que establecen esas permanencias en la transposición televisiva nos permite ahora postular que constituyen una nueva versión –aunque aplicada, en este caso, a muy viejos temas de la interacción social– de la *erudición distraída* de la que hablaba Benjamin en relación con el espectador de cine. Versión *nueva,* por lo demás, porque se articula con *formas* también nuevas de enmascaramiento del vínculo social en el que se asienta el género (un género, *horizonte de expectativas* en el intercambio discursivo, puede dar cuenta, lo mismo que el dispositivo social de cada asentamiento mediático, de una demanda de saber, pero también, y siempre, de la búsqueda de repetición y de olvido propia de cada imaginario social). Contra los textos apocalípticos, pero también a un costado de los deslumbrados por las novedades discursivas de los nuevos medios, habría que enunciar esos nuevos equilibrios de sentido, como tal vez quiso hacerlo Benjamin en ese final, y sin lograrlo, lejos de la esperanza y del horror.

En el juego de pregunta-respuesta televisivo queda explicitado el carácter de representación que, con respecto a ciertas relaciones sociales globales, asume el vínculo pautado por el género, y queda por investigar la posibilidad de que la vigencia actual del transgénero de la adivinanza se apoye tanto en este efecto de su nueva *versión* mediática como en los sentidos ya conocidos de prueba y confirmación social de su tradicional

versión cara a cara. Si vivimos un estado de crisis de los grandes relatos sociales,[28] deben haber sido abarcadas por ella las formas estables de simbolización de los estados de alienación-reintegración que convocan; la explicitación del carácter *social* de la prueba adivinatoria puede constituir la compensación histórica del debilitamiento del imaginario, también social, en el que se asentaba la esperanza de una integración grupal ahora quebrada. En términos de esta remozada *expectativa de género* se desplegaría, entonces, el procedimiento por el que la adivinanza televisiva introduce ahora la construcción de una interlocución en la que el interrogador, representante, como enfatizaba Jolles, de una pregunta social, pasa a *mostrarse* como parte indiscernible de la sociedad mediática misma; su vínculo con el interrogado es plenamente secundario; la sociedad no solo actúa a través de él (como lo hace a través de un padre que juega, en la adivinanza cara a cara); lo hace *consistir* en la presencia de su rol, ya que no hay cotidianeidad que compense la distancia actualizada por los lugares sociales del juego.

¿Hay más verdad, entonces, en la adivinanza mediática que en la adivinanza tradicional? Porque ahora parece irrumpir, a través de la explicitación de la representación institucional del interrogador, la posibilidad del saber sobre la producción social de un vínculo, más allá de las obviedades referenciales cubiertas y descubiertas por el juego.

Seguramente, no. Puede postularse que hay tanta verdad en una adivinanza como en otra, si se acepta la homologación, en tanto tales, de verdades diferentes, y aun temáticamente opuestas. Por otra parte, tanto en una como en otra parece operar un complementario, y también opuesto, dispositivo de enmascaramiento.

En la vieja adivinanza, lo que se ocultaba era el carácter de representante social del interrogador; sobre el carácter primarizado del vínculo con el otro participante se fundaba el ocultamiento de esa condición. Opuestamente, en la versión mediática lo que se oculta es el carácter generalizante de la definición social del interrogado. Los participantes responden aparentemente desde su condición de miembros individuales de un segmento social (hay programas para amas de casa, para estudiantes secundarios, para familias *tipo*, para matrimonios, y en los otros se interroga siempre sobre datos etarios, familiares y ocupacionales); pero esas pertenencias son lo suficientemente universales como para no afectar, aunque se digan nombres, la condición genérica –podría decirse, casi: anónima– del

visitante. La rápida conversión del participante diferenciado en genérico se opera a través de mecanismos de determinación del personaje que pueden definirse como complementarios de los señalados por Christian Metz[29] en relación con los efectos de la novelización del cine para grandes públicos: el cine-novela (casi todo el actual) retira a su público de la expectación grupal y convoca la afectividad –genérica– del hombre privado; el "programa de entretenimientos" también crea un *individuo genérico*, pero en el espacio de representación de la prueba social y dialógica.

Aquí opera, también, una inconsciente estrategia del tratamiento de otros géneros incluidos, además de los centrales de la adivinanza, el acertijo y el enigma. Un procesamiento siempre de sentido común de la microbiografía y el chiste de circunstancias, encuadrados a su vez solo formalmente en la retórica del retrato individual, termina por devolver cada identidad al espacio de ese anonimato, pero instala en el enunciado dramático a un personaje definido por rasgos aparentemente individuales. Y ese individuo genérico (habría que decir mejor: esa generalidad individual) se exhibe en un centelleante momento de figuración en la pantalla mediática, en la condición de participante-ejemplo: típico, comprensible y olvidable.

Dos mitos opuestos alientan por detrás de los juegos de pregunta-respuesta cara a cara y de los televisivos. En los primeros se trata del mito del reconocimiento (que promete ser permanente) de un atributo (ser inteligente, ser hábil); con una permanencia que alcanza dimensiones trágicas en el enigma y más modestas, pero no privadas de los efectos de la acumulación y la memoria grupal, en la adivinanza. En los juegos televisivos, en cambio, lo que se ritualiza es el mito de la participación, momentánea o coyuntural. Cuando me invitan, cuando me muestran, cuando me piden que proclame mi biografía, o cuando aceptan que mi voz, a través del teléfono, salga al aire, solo me asocian a un conjunto lábil: no tendré, como en la línea de la memoria del grupo primario, la posibilidad de instalarme en una sucesión abierta de aciertos, aunque la secuencia de mi juego se prolongue por días o semanas; no se ha probado, en realidad, que sea apto, que pueda seguir cumpliendo mi rol; solo se ha comprobado mi aptitud para la participación o el ensamble. Pero que puede, sin embargo, haber sido tan deseada como el reconocimiento esencial prometido por otros géneros; o, aun, ser parte del tipo de confirmación simbólica privilegiado por un imaginario de época.

Puede postularse que en el fondo de sentido de cada género, y de cada versión de género, debe estar el de sus opuestos, en el conjunto de ejes virtuales a través de los que hace sistema y que lo constituyen como horizonte de expectativas del entretenimiento, el conocimiento o la acción. Los géneros hacen sistema; la diferenciación con respecto a sus opuestos alienta en su misma estructura. Si aceptamos la sugerente interpretación de Jolles acerca de lo que la adivinanza y el mito simbolizan – recíprocamente en relación con la integración individuosociedad[30] (en la adivinanza, la cultura pregunta al hombre, en el mito, el hombre pregunta a la cultura)–, podemos concluir que en el fondo de la adivinanza está el mito, o, más bien, que está el movimiento del mito. Pero lo que en el momento de desarticulación de la adivinanza tradicional (es decir, en su instancia mediática) se muestra es el carácter intrínsecamente acotado de esa interrogación recíproca. "¿Cómo me verán?" es la pregunta, módicamente esperanzada, que complementa a aquella otra, de superficie, que formula el examinador; el mito convocado es el de una inclusión más provisoria aún que aquella que el primer Barthes (el de las *Mitologías*) circunscribía en la estrategia latente del mitificar cotidiano de la clase media urbana.

En el límite, todos los interrogados de la adivinanza son Turandot, o son el amante de Turandot. Todos se someten al interrogatorio; todos responden para saber lo que se quiere de ellos; todos responden preguntando. Pero en el final histórico de la adivinanza cara a cara, en la etapa de desvanecimiento social de una de las formas del folklore premediático, esta condición parece haber cambiado de eje. Un nuevo modo, fugaz y secundarizado, de obtener la confirmación simbólica de los géneros de la prueba sustituye al antiguo, poniendo en obra un nuevo saber y cubriendo sus utopías de integración social con una nueva máscara. El carácter escueto y repetitivo de los recursos audiovisuales a que apela el género muestra la permanencia de la estructura de base de los juegos y sus mecanismos confirmatorios, pero vela la importancia de los efectos surgidos de la misma situación mediática. Y dificulta la percepción del sentido de los distintos *juicios de calidad* suscitados por los programas de entretenimientos: cuesta advertir, en la conformidad de los adherentes a un entretenimiento sencillamente dialógico, la aceptación de una puesta a prueba con componentes cabalmente *mediáticos*; y en el malestar de los que impugnan al género por sus pobrezas de texto, sonido e imagen, el rechazo de esas novedades, antes que el de la sencillez de unos juegos que no fueron más

complejos ni exigentes antes que ahora, pero que tuvieron otra *vida social* antes de entrar en pantalla.

APÉNDICE: RESPUESTAS A UN GÉNERO DE ENTRETENIMIENTO

Resumen de los resultados de investigación

En el contexto de la mencionada investigación sobre los juicios de calidad acerca de los medios, llevada a cabo con el apoyo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora en la principal zona de influencia de la Universidad, se realizó una encuesta sobre recepción de programas de entretenimientos. La hipótesis previa fue la de que los juicios de calidad implican la posesión de un paradigma de géneros, con delimitación de rasgos de pertenencia y excelencia. La búsqueda estuvo principalmente orientada a circunscribir en ese plano diferencias entre segmentos de la población del partido, expresadas en calificaciones y clasificaciones de los programas del sector, así como el tipo y grado de relación y coincidencia de esos testimonios con una parte del metadiscurso permanente acerca del género: la crítica y la información periodística en los diarios de lectura habitual. Se realizaron también entrevistas a ejecutivos de los canales de la televisión abierta, a los efectos de contrastar las respuestas con las de un sector de los selectores y operadores de la emisión televisiva.

Se seleccionaron dos tipos de público según hábitos de lectura periodística que definen una neta diferenciación sociocultural: se entrevistó en total a 120 lectores de *La Nación* y de *Diario Popular*, respectivamente emplazables en un público lector de clase media alta y media media con modelos referenciales compartidos, por un lado, y de clase media baja y "baja alta", por otro; y se realizaron posteriormente tres grupos de discusión. La metodología empleada, así como el análisis de las secciones periodísticas de espectáculos involucradas y de las respuestas de cada segmento, son tratados en detalle en el informe ya mencionado.[31] Se resumen a continuación los principales criterios de sistematización y el análisis de los resultados.

La sistematización

Atendiendo a que las respuestas referían tanto a rasgos segmentales como no segmentales, con un peso relativo no evaluable en principio (un rasgo retórico puntual se menciona en el mismo nivel que una comparación global entre géneros), se trabajó sobre el conjunto del material según categorías analíticas que permitieron procesar los distintos grupos de rasgos:

• Se discriminaron rasgos segmentales de carácter retórico, temático y enunciativo (véanse "Nota previa" y proposición 1, en "Proposiciones sobre el género", p. 51 y siguientes).

• De los enunciativos, fueron desagregados aquellos que privilegian una remisión intermedial.

• Los rasgos suprasegmentales fueron definidos como: de género, en los casos en que circunscriben un campo de intercambio semiótico socialmente definido (véanse proposiciones 2, 3 y 4) y con diferenciaciones consolidadas con respecto a otros (proposiciones 5 y 6); de estilo, en los casos en que implican la valoración de un "hacer" que afecta a operatorias globales en el medio, pero sin las mismas acotaciones (proposición 2).

• Los rasgos no segmentales referidos al tema de los efectos fueron ordenados en las categorías de: *perspectiva educativa*; *de entretenimiento*; *de contacto y confirmación social.*

Los resultados y sus análisis

Aplicando los criterios de clasificación expuestos pueden señalarse diferencias de acentuación, y aun oposición de presencia/ausencia, en las menciones de rasgos por parte de los distintos sectores de entrevistados. Estas son:

1. En cuanto a la recepción de los rasgos de género

La definición del género de este tipo de programas nos obliga a reflexionar sobre la posibilidad de su inclusión en el transgénero o, en el decir de André Jolles, "forma simple" de la "adivinanza".[32] Se recordará que André Jolles señala para la adivinanza rasgos que implican el sometimiento del respondedor a una prueba en la que es interrogado por la cultura y de la que obtendrá, en el caso de que el resultado sea favorable, la confirmación de su pertenencia al grupo cultural o social que ha producido

la adivinanza a la que se lo somete. Los programas de preguntas y respuestas de la televisión argentina son programas de “adivinanzas” en la medida en que el tipo de saber que es necesario poner en ellos es similar a aquel que es necesario poner en juego en las adivinanzas tradicionales; similar en el sentido de que implica la posesión de un saber social no específicamente relacionado con algún tipo de entrenamiento o transmisión de conocimientos específico de algún sector, profesión o grupo de posesión de saberes.

El tipo de saber histórico que muchas veces se exige a través de las preguntas presentadas es un saber que atañe a la historia de los medios, o de su publicidad, o de la canción popular; es decir, un saber de incorporación metonímica, aquel que una contigüidad con el desarrollo de la sociedad en general y de su cultura puede entregar sin la necesidad de la aplicación de ningún trabajo específico; y la cuota de ingenio o de aplicación de una creatividad no conceptual, que habitualmente reclaman las adivinanzas, aparece también en este tipo de programas concretada en exigencias de ritmo, o de articulación de respuestas, o de conformación de reglas y procedimientos de trabajo en equipo, que suelen ser tan explícitamente pautadas como la formulación misma de la respuesta conceptual.

Por otra parte, y esto tal vez sea lo más importante, estos programas incluyen un tipo de determinación de las relaciones entre los locutores o animadores y los visitantes o respondedores que implica, por un lado, un claro desnivel en relación con los primeros y los segundos: el conductor de alguna manera maneja la situación al presentar, al interrogar, e incluso, generalmente de manera suave, al burlar al entrevistado.

Y por otro lado, porque los asistentes son colocados en la situación de verse obligados a asumir la representación de un grupo de pertenencia: sea la familia, un tipo de familia, una edad, un sector estudiantil o aun una región.

En el programa de preguntas y respuestas, el entrevistado suele contestar no en nombre propio sino en tanto representante de un sector entre sociológico y antropológico, y a menudo tiene que entrar, a través de él y de otros “representantes”, a “competir” por un premio que también representa aspiraciones del grupo.

Como en la adivinanza, en los programas de preguntas y respuestas la cultura interroga al hombre, pero podríamos agregar: aclarando, por más de un procedimiento, que ese hombre sólo podrá responder en tanto miembro y representante de esa misma cultura.

Tanto por sus efectos enunciativos, especialmente aquellos que remiten a su dimensión antropológica, como por sus otros componentes segmentales, especialmente los temáticos, los programas de esa índole determinan lecturas opuestas en distintos sectores de la recepción.

En la selección de respuestas pueden compararse las de "valoración de género" de los lectores de *Diario Popular* con las de "desvalorización del género" de los de *La Nación*. La respuesta negativa de los lectores de *La Nación* es más acusada en los hombres, que en el posterior grupo de discusión demostraron, efectivamente, una actitud de rechazo expresada en el escaso contacto con los programas del sector y el bajo conocimiento de sus detalles de realización y funcionamiento. Las mujeres lectoras del mismo diario no mostraron, en cambio, una actitud unánime, y se registraron aceptaciones, algunas vergonzantes, referidas a la necesidad de entretenerse y otras matizadas por una actitud de divertida distancia hacia los programas de "bajo nivel".

2. En cuanto a la valoración de los rasgos de estilo

La sintonización global con un "hacer" que se define también, como el del género, por componentes retóricos, enunciativos y temáticos (el "estilo" de Bergara Leumann incluía entre otros componentes un ritmo sincopado, un cierto desnivel irónico con los invitados y aun con los "personajes" de las letras de tango, una restricción de asuntos en charlas y glosas), no es valorada tampoco del mismo modo por los distintos sectores de entrevistados.

Los lectores de *La Nación* valoran especialmente todos aquellos rasgos de la producción de programas de distinto género que remiten a esas normas a veces personales, a veces transpersonales, transgenéricas y aun transmediáticas que pueden sintonizarse desde una elección vivida siempre no solamente como personal, sino también como pertinente y exclusiva, y que es colocada en las respuestas de ese segmento de los entrevistados por encima de la valoración de los rasgos que pueden contribuir a definir el género.

Los programas más valorados por este sector son aquellos que desde una cierta perspectiva pueden describirse como de difícil ubicación en algún taxón genérico. Dentro de este tipo de programas se encontraba *La Noticia Rebelde*, el programa que en el momento de aplicarse el cuestionario era

conducido por Raúl Becerra y Carlos Abrevaya, y que se caracterizaba por la realización de reportajes que incluían una permanente pero contenida agresividad hacia los entrevistados –en todos los casos, personajes conocidos de la política, la literatura o el espectáculo– y en el que se advertía un desborde de rasgos cómicos e imitativos no previsibles en los programas de tipo periodístico dentro de los que en principio se encuadraba. Sin embargo, no se trataba, en el caso de *La Noticia Rebelde*, de un programa paródico: la función periodística era cumplida con un desborde de rasgos no específicamente relacionados con el género aunque sí, en cambio, con un tipo de procesamiento de los hechos de la política y de la cultura que en sus diversos componentes y, por supuesto, en el conjunto de ellos era compartible por el público que seleccionaba y valoraba este programa. Es sintomáticamente *La Noticia Rebelde* el programa que de manera más explícita aparece rechazado en el grupo de hombres lectores de *Diario Popular*; y lo es justamente por los rasgos que en el otro sector son encuadrados dentro del campo de desempeño de una originalidad especialmente jerarquizada.

Si todo consistiera en estas diferencias, nos encontraríamos simplemente ante una oposición de estilo: el estilo de *La Noticia Rebelde* sería aceptado por los lectores de *La Nación*, que se sienten compenetrados con él, y rechazado por los de *Diario Popular*, que se encontrarían en la posición inversa. Pero esta oposición, sin embargo, debe ponerse en fase, para que dé cuenta de un cierto conjunto de oposiciones de lectura de ambos sectores, con las observaciones expuestas en el punto anterior (el referido a la recepción de los rasgos de género). Los lectores de *Diario Popular* no solamente rechazan el programa de Abrevaya y Becerra por sus rasgos de estilo; además, valoran un conjunto de programas diferentes entre sí por su encuadramiento dentro de las reglas del género, cosa que no sucede con los lectores de *La Nación*.

La pregunta que contenía el cuestionario acerca de los modos de mejorar los programas de entretenimientos es contestada por los lectores de *La Nación*, en los casos en que es contestada de manera positiva, con referencias a rasgos principalmente temáticos y también formales que podrían valorizarse o modificarse en ese tipo de emisiones.

Los lectores de *Diario Popular,* en cambio, se encuentran sorprendidos por ese tipo de proposiciones o posibilidades, ya que establecen sus elecciones en relación con propiedades que no implican un desvío

estilístico, y no consideran posible la variación, por ejemplo, del componente temático, que explícitamente consideran acotado por las características del conjunto de programas en que se encuentra ubicado el mensajeestímulo. Esto se reiterará con mayor claridad en relación con las diferencias en la valoración de componentes puntuales de las emisiones comentadas.

3. En cuanto a la valoración de rasgos enunciativos

Discriminamos aquí la valoración de rasgos enunciativos particulares de aquella relacionada con los que contribuyen a definiciones de género y estilo como las comentadas en los puntos anteriores. Según se señaló en los ítems destinados a la discusión de criterios de clasificación, se optó por mantener esta división en la medida en que no era posible dimensionar, en principio, el peso que en la elección de un determinado programa podía caracterizar a un rasgo segmental con respecto a otro suprasegmental referido al mismo mensaje-estímulo.

En relación con el componente enunciativo, los lectores de *Diario Popular* valoran determinadas definiciones del lugar del conductor-emisor de los programas-problema, así como de su relación con los participantes en los juegos incluidos o con el espectador genérico.

Los lectores de *La Nación*, en cambio, anteponen consideraciones de tipo temático (de qué se habla, a qué se refieren las preguntas, qué ternas podrían estar presentes) y también consideraciones de tipo retórico (las repeticiones, las alteraciones de ritmo, los juegos de contexto-figura).

4. En cuanto a la valoración de los componentes retóricos

El privilegio de estos componentes, entre los que incluimos referencias –que no implican valoraciones generales– al ritmo, orden, coherencia, manejo escenográfico, etc., aparece preponderantemente entre los lectores de *La Nación*. Estas valoraciones retóricas de tipo parcial acompañan las valoraciones generales de estilo. Habíamos visto que, opuestamente, en las respuestas de los lectores de *Diario Popular* se advertía que las valoraciones de género eran acompañadas por valoraciones, principalmente, de componentes enunciativos, aquellos que definimos, en forma muy genérica, como relacionados con el modo en que una determinada emisión

definía el lugar del productor-animador o conductor y sus relaciones, tanto con los entrevistados en presencia como con la audiencia en general. Al par, entonces, géneroenunciación debe oponerse, cuando pasamos de los lectores de *Diario Popular* a los lectores de *La Nación*, el par estilocomponentes retóricos, y vamos a ver que articulados también con componentes temáticos.

Muy a menudo, en los lectores de *La Nación*, y especialmente en las lectoras mujeres de *La Nación,* pero también, aunque a veces con menor énfasis, en sus lectores, aparece la mención retórica como aquella que de alguna manera implica la definición de una posesión o una carencia en el plano de la inserción cultural que conduce a la definición de una jerarquía. Esto mismo ocurría en las definiciones de estilo, y en el caso de las definiciones retóricas muy a menudo se relaciona con el recorte de datos sociolectales u otros igualmente emblemáticos desde el punto de vista de la inserción social.

5. En cuanto a la valoración de componentes temáticos

Los rasgos temáticos son valorados, lo mismo que los retóricos, especialmente por los lectores de *La Nación,* y dentro de ellos en particular por los lectores hombres. Se pide, en relación con los programas de entretenimiento –aunque solo en algunos casos, que son aquellos en los que el rechazo no es global–, la inserción de preguntas que impliquen una variación temática "hacia arriba". Se requiere el abandono de los temas relacionados con la vida cotidiana, los deportes, la historia de los medios, la publicidad, la canción popular, y su sustitución por la focalización de cuestiones que puedan tener un *contenido educativo.* Aparece, por ejemplo, la mención en distintas ocasiones de las asignaturas Historia y Geografía como proveedoras de temas para esas preguntas, que terminarían por jerarquizar el tipo de emisiones sobre las que se proyectaba la preocupación del entrevistado.

Inversamente, entre los lectores de *Diario Popular* hay un claro rechazo con respecto a la inserción de ese tipo de preguntas. Se considera que, por ejemplo, las preguntas sobre historia y geografía convertirían al programa en otra cosa; no sería ya el programa de entretenimiento que es. Con respecto a otros contenidos posibles para el interrogatorio del conductor, el rechazo es aún más frontal. Esto ocurre cuando se pregunta acerca de la posibilidad de introducir cuestiones de religión o política. En relación con estos temas, los

lectores de *La Nación* no presentan una posición de rechazo, pero manifiestan su pesimismo con respecto a la posibilidad de que “el público”, al que consideran frívolo o insensible a problemas de la cultura o a una reflexión comprometida sobre el hombre, acepte responder sobre tales temas.

Debe destacarse, con respecto a las respuestas acerca de este tema de los lectores de *La Nación*, que cuando se proponen, en esos casos, temas jerarquizantes para las preguntas de los programas de entretenimiento, el objetivo explícito que se adosa a la proposición es educativo con respecto a ese gran público al que se adjudica una posición de pobreza y desinterés con respecto a los grandes temas de la cultura o de la sociedad. No se trata de temas que el entrevistado considere útiles para sí mismo, sino más bien para ese público general que debe ser educado. Cuando ese mismo lector de *La Nación* propone el mejoramiento de componentes de los programas de la televisión en general, el pedido se relaciona con datos de estilo en términos generales, o retóricos en términos particulares. Raramente los problemas de la selección de temas aparecen más que en términos de esa perspectiva educativa.

Con respecto al poco interés de los lectores de *Diario Popular* por el problema temático, y aun al rechazo que manifiestan en relación con la inserción de nuevos temas en los programas de entretenimientos, debe señalarse que se articulan en las respuestas con la defensa de las características del género al que adhieren como espectadores o participantes ideales. Los nuevos temas constituirían aparentemente, para ellos, una inserción de características negativas que quebraría los límites de un género valorado.

6. En cuanto a la remisión intermedial

Son claras las diferencias entre los lectores de *La Nación* y *Diario Popular* en relación con el valor adjudicado a las informaciones, comentarios o juicios críticos que otros medios, y específicamente la prensa escrita, pueden formular acerca de los programas televisivos elegidos. Los lectores y lectoras de *La Nación* reconocen la utilización del diario como fuente de información y coinciden, aunque de manera primordialmente implícita (al revés de lo que ocurre con la información sobre áreas de programación, ya que con respecto a ella el reconocimiento de su valor es

explícito), en contenidos y formas de argumentación, con los de la publicación de su preferencia en el modo de formular reconocimientos y rechazos acerca de las emisiones-problema. En los lectores hombre de *Diario Popular* se registra una manifestación de desinterés con respecto a las informaciones y juicios de los diarios. En las lectoras de la misma publicación el desinterés deja lugar a la manifestación de disidencias y desvalorizaciones. La información que el diario puede dar acerca de la programación televisiva sería inútil en la medida en que los propios canales se encargan de adelantar los horarios y características de sus emisiones, y los juicios no serían coincidentes con los de los espectadores y por lo tanto no servirían para orientar una elección. Algunas lectoras de *Diario Popular* reconocen que el diario constituye un canal informativo acerca de los aspectos de la vida privada de personajes de los medios, pero esta aceptación, que se manifiesta de todos modos como vergonzante, no se extiende a aquello que exceda los ámbitos de esa información sobre aspectos no profesionales de los actores y conductores de los programas comentados.[33]

7. En cuanto a la valoración del efecto educativo

Esta perspectiva es valorada únicamente por un sector de los lectores de *La Nación,* sector de todos modos de peso en relación con el total de las entrevistas realizadas de receptores del diario, y por una cantidad mucho menor de lectores de *Diario Popular.* La valoración de la perspectiva educativa se presenta asociada, en el caso de los lectores de *La Nación*, con un componente temático; las ya mencionadas observaciones acerca de la utilidad que devendría de la inclusión de preguntas sobre temas como historia o geografía en los programas de entretenimiento no aparece en las respuestas de los lectores de *Diario Popular.* En los pocos casos en que en este segmento se valora, el componente educativo es referido al efecto de actitudes, modos de relación, niveles de lenguaje que sería necesario modificar en los programas de entretenimientos. De todos modos, tanto en las manifestaciones más numerosas de los lectores de *La Nación* acerca de la posibilidad educativa de la televisión, como en las casi inexistentes de los lectores de *Diario Popular*, se registra un componente uniforme de pesimismo.

8. En cuanto a la perspectiva de entretenimiento

Esta perspectiva es valorada por distintas razones tanto por lectores de *Diario Popular* como por los de *La Nación.* Son mayores las menciones de la búsqueda de entretenimiento entre los lectores de *Diario Popular*, pero se hacen presentes también entre los lectores de la otra publicación, en especial entre las mujeres. Nuevamente aquí ocurre, en relación con los lectores de *La Nación*, que las manifestaciones acerca del tema de la pregunta se refieran de manera espontánea a un efecto social que se supone se proyectaría sobre un público al que no pertenecen, y que tendría que ver con la necesidad de ese público amplio de encontrar una compensación a tareas rutinarias o a situaciones de estrés motivadas por la mala coyuntura económica y social. En las lectoras de *La Nación,* esta remisión del problema a la necesidad de entretener a públicos ajenos se aminora en la medida en que se presenta el reconocimiento de la propia necesidad de recurrir a él; esta aceptación pasa a ser abierta y específica en los lectores de *Diario Popular.* En las descripciones del entretenimiento referidas a los programas del sector, los lectores de *Diario Popular* valoran las características de las mismas pruebas, mientras que los de *La Nación* privilegian características de ritmo, liviandad temática, desenganche con respecto a problemas cotidianos o sociales de largo alcance.

9. En cuanto a la búsqueda de contacto y confirmación social

Este tema fue considerado ya en el apartado destinado a la presentación de las menciones que implicaban una valoración de género, y se conecta en especial con los componentes del género del programa de entretenimientos que remiten al transgénero de la adivinanza, con el que lo articulamos analíticamente. Los lectores de *Diario Popular* privilegian de distintas maneras este rasgo general de los programas del sector.

En los jóvenes prima la referencia a la posibilidad de competir y, genéricamente, de “hacerse reconocer”; en los de mayor edad, en cambio, aparece fuertemente valorado el componente de confirmación de una experiencia de pertenencia al grupo cultural y a la ciudad.

El cuidado del componente de contacto del tipo de programas tematizado aparece también de un modo inverso en el rechazo que los mismos lectores de *Diario Popular* manifiestan –esta vez en los intercambios

conversacionales del grupo de discusión– con respecto al tratamiento de los invitados dispensado en programas como *La Noticia Rebelde* (ya comentado en relación con la adhesión que despierta en los lectores de *La Nación*). Los lectores de *Diario Popular* manifiestan, en las discusiones de grupo, preferir el tipo de broma agresiva *apta para cualquiera* característica de un animador de programas de entretenimiento como Leonardo Simmons, antes que la que caracteriza a los periodistas-ironistas de *La Noticia Rebelde*. Es posible que el hecho de que las agresiones verbales de los periodistas de *La Noticia Rebelde* sean más suaves o cuidadas que las de Leonardo Simmons no alcance a compensar el hecho de que, en *La Noticia Rebelde*, no hay un desempeño previsto para los participantes que les permita demostrar saberes o habilidades más allá de la conversación con los conductores o animadores del programa. En los programas de entretenimiento existe siempre la posibilidad de afirmar la propia posición a través del empleo de recursos que la simple pertenencia al grupo social asegura.

10. En cuanto a la valoración de la relación medio-vida en la persona de los operadores

Este rasgo aparece especialmente valorado, según se señaló en el apartado referente a la valoración de la relación intermedial, en las mujeres lectoras de *Diario Popular.* La mención aparece con rasgos culposos; no se adjudica importancia al tipo de lectura que implica el acto de tomar información acerca de la relación medio-vida de las figuras del medio televisivo, pero se reconoce como práctica habitual. Esto no ocurre entre los lectores de *La Nación*, y tampoco ocurre entre los lectores hombres de *Diario Popular.* La tematización de la relación medio-vida de las figuras conocidas no está ausente de las manifestaciones de los otros segmentos de receptores entrevistados, pero *aparece como interferencia* a partir de características detectadas en el desempeño en los programasproblema.

Hipótesis finales

Las conclusiones que siguen son el resultado del análisis de las entrevistas a receptores de programas de televisión de la zona de Lomas de Zamora, así como de sus relaciones de coincidencia y oposición con las realizadas a

ejecutivos de la televisión abierta y con los textos de las publicaciones de lectura habitual por parte de los distintos segmentos de entrevistados. Tienen el carácter de "hipótesis finales": son el resultado del cotejo y puesta a prueba, en distintas instancias de investigación, de las hipótesis iniciales; pero plantean la necesidad, debido a las características específicas del material analizado, de extender el área de investigación a la indagación de diferencias internas existentes entre distintos componentes del género analizado, y a la de los mecanismos transpositivos que permiten a una parte del público reconocer en un género televisivo los rasgos de un transgénero o género "primario" como el de la adivinanza.

El carácter de hipótesis de las formulaciones finales que siguen se desprende también de la reducida dimensión de la muestra de público entrevistado y del criterio de su selección, basada en la combinación de una pertenencia regional y un hábito de lectura periodística no dirigido a publicaciones de la mayor masividad, aunque sí representativas de sectores socioculturales opuestos.

1. Sobre la relación entre juicio de calidad y recepción de género

a) Los lectores de *Diario Popular* asientan sus juicios de calidad (sobre las emisiones televisivas discutidas) en criterios acerca de los alcances y límites del *género* que las incluye.

b) Las definiciones de género de los lectores de *Diario Popular* privilegian factores de *enunciación*, que remiten a modos o tipos de comunicación de extensa vigencia temporal y escasa o cambiante definición estilística. Subsidiariamente, focalizan componentes *temáticos*, pero solo en la medida en que confirman el encuadre de género reconocido.

c) El género de los programas de preguntas y respuestas se conecta, en la recepción de los lectores de *Diario Popular*, con el transgénero de la adivinanza (componente de medios y "géneros mayores" diversos).

d) El transgénero de la adivinanza introduce en el género del programa de preguntas y respuestas los efectos de la remisión a su dimensión antropológica, de prueba de la relación individuocultura, de acuerdo con el tipo de recepción registrado en el lector de *Diario Popular*. Esta dimensión

(la de su campo de desempeño) se efectiviza a través del mantenimiento del carácter dialógico, de la posibilidad abierta a todo miembro de la sociedad de pasar la prueba de la respuesta, del carácter social y genérico del saber necesario y de la condición de entretenimiento-prueba del género, que lo aleja del programa didáctico o de la acentuación narrativa o escénica.

e) Los lectores de *La Nación* asientan sus juicios sobre criterios que trascienden los límites del género implicado, y que se refieren a efectos estilísticos, articulados con el privilegio de componentes temáticos en unos casos (con la implicación de una jerarquía de contenidos basada en consideraciones didácticas) y en otros casos de tipo retórico general: crítica de componentes sociolectales, puesta escénica, etc.

f) Los juicios de los lectores de *La Nación* pueden encuadrarse, sin embargo, dentro de marcos valorativos que implican de todos modos una *jerarquía de géneros, basada en elecciones de estilo y contenido* (hay géneros, como el teatro filmado, que permiten acentuar estilos de actuación y escenografía; hay otros, como el audiovisual didáctico, que permiten privilegiar contenidos educativos). No se privilegian los componentes enunciativos conectados con efectos de contacto y confirmación social señalados en b) y d).

2. Sobre la relación entre juicios del receptor y textos de comentario o crítica extratelevisivos

a) En los lectores de *Diario Popular* hay una *baja o nula apelación*, para el fundamento de los juicios sobre el género televisivo elegido, a *comentarios o críticas* aparecidos en publicaciones impresas con las que tengan contacto, y no se registran redundancias de base entre sus proposiciones o perspectivas de lectura y las de esas publicaciones. Debe desglosarse de la consideración de este comportamiento la de la focalización, registrada principalmente en las respuestas de las mujeres lectoras de *Diario Popular*, de componentes enunciativos referidos a la relación medio-vida en la “persona” de actores o productores, y no a su rol en las emisiones del género.

b) Hay, en cambio, una *alta redundancia* entre los juicios de los lectores de *La Nación* y los de las publicaciones con las que tienen contacto, en relación con el género y con las emisiones televisivas en general. Los componentes privilegiados, como se señaló en 1. f), son retóricos y temáticos.

3. Sobre la relación entre juicios del "receptor" y del "emisor" (gestión del canal)

A pesar de tratarse, en lo que respecta a los "emisores", de los resultados no generalizables de cuatro entrevistas, deben destacarse tres rasgos de interés:

a) Los *juicios* de los responsables de gestión de los canales sobre la calidad de las emisiones problema, así como sus referencias a géneros y estilos, se presentan, en un aspecto, como internamente contradictorios. Se suscriben juicios de estilo y contenido, pero contradichos por jerarquizaciones –que también son de calidad– basadas en referencias al éxito en términos de *rating*. Solo en un caso –el del canal "sensacionalista"–, el ejecutivo entrevistado valora únicamente esta última perspectiva.

b) Los juicios de calidad de los emisores institucionales o empresarios son así parcialmente coincidentes con los de los lectores de *La Nación,* excluido el conflictivo tema de la segunda y paralela noción de calidad (relacionada con el *rating*), que encuentra un principio de justificación en el reconocimiento del carácter de "entretenimiento" del medio televisivo.

c) Opuestamente, la focalización de emisiones televisivas de los "emisores" es coincidente con la de los lectores de *Diario Popular*: se trata de las de alto *rating*. Pero se atribuye ese efecto a componentes narrativos o de puesta en escena o interpretación socialmente calificados como "populares", y no a las situaciones dialógicas de prueba y confirmación social valoradas por su público.

II

SOBRE GÉNEROS Y ESTILOS EN MUTACIÓN

EL SUPLEMENTO CULTURAL EN LOS TIEMPOS DE LA PARODIA*

El suplemento cultural ha sufrido tantos cambios como el resto de los géneros mediáticos. Cambios internos y externos, que han afectado la mayor parte de los rasgos que lo definieron a lo largo del siglo. Internamente se advierten novedades y rupturas en la configuración de las secciones, la variedad de los géneros incluidos, los niveles de lenguaje, el espectro temático, los recursos y estilos del diseño, los modos de ilustración, el soporte material; y externamente, en la diseminación de lo que antes pertenecía a su área específica (hay, en mayor número y frecuencia que en el pasado, notas "culturales" en el cuerpo del diario) y en la competencia con otros suplementos (no denominados "culturales"), con revistas culturales que se le parecen y con programas culturales televisivos y radiofónicos.

En ningún caso se trata solo de diferencias de superficie. Al menos, si se acuerda que en el suplemento, en el momento de lo que ahora podría denominarse su edad clásica (más allá de las acentuaciones estilísticas que sucesiva o simultáneamente confluyeron en ellos y los diferenciaron entre sí), se habían consolidado a lo largo del tiempo algunos rasgos (en la Argentina, los tradicionales de *La Prensa* y *La Nación*):

• Temática perteneciente al campo tradicional de las "humanidades".

• Inclusión de textos narrativos ficcionales, permanente y en espacios de privilegio.

• Inclusión de poesía lírica, en las mismas condiciones que los géneros narrativos.

• Emplazamiento de la crítica literaria en espacios predeterminados y de acuerdo con moldes estables en cuanto a extensión, texto y paratextos.

• Ausencia de reportajes y testimonios.

• Un juego retórico reconocible, con límites nunca traspuestos, verbales y visuales: expresado a través de una palabra seria y opaca en los textos intersticiales, y ensayística, con los juegos limitados del ensayo de raíz románticopositivista, en las colaboraciones.

• Alta diferenciación con respecto al resto del diario en el diseño.

• La misma diferenciación en el soporte (otro color, relacionado con otro procedimiento de impresión).

• Una temporalidad diferente de la del diario (más distante de cada contemporaneidad).

Puede sostenerse que en cada uno de estos campos se registraron novedades o rupturas de importancia, porque:

• Nuevos temas crecieron cualitativamente en los suplementos actuales, relacionados con problemas genéricos de la información y la comunicación, rasgos del "estilo de época", cambios políticos de períodos cercanos, nuevos procesos sociales –entre ellos, los que se expresan en nuevos movimientos juveniles, nuevas formaciones religiosas, replanteos de los problemas de las minorías y de la mujer–, nuevas concepciones acerca del emplazamiento social del deporte, el entretenimiento o el espectáculo, aspectos de la historia y circulación de los géneros narrativos "bajos" –literarios o no–, etc.

• Los textos ficcionales han sido desalojados de la primera página (salvo la excepción concedida al autor de primerísima fama), o eliminados del todo si no ilustran una información o un comentario ensayístico (en la Argentina, más en unos suplementos –los de *Clarín, Página/12, El Cronista*– que en otros).

• La inclusión de poesía lírica ha sido eliminada de algunos suplementos y reducida en otros.

• La crítica literaria ocupa lugares variables (puede llegar a la primera página y también reducirse a menciones breves) y presenta diferenciaciones internas fuertes que remiten a diferencias entre críticos o estilos de comentario.

• Los reportajes y testimonios pueden ocupar el lugar central de un suplemento, y también convertirse en uno de sus componentes permanentes.

• Si bien cada suplemento mantiene una línea estilística, se acentúan diferencias de estilo entre los colaboradores, lo que se advierte en especial en las secciones que tradicionalmente presentaban un lenguaje homogéneo (como la ya mencionada de la crítica literaria).

• La diferenciación del suplemento con respecto al resto del diario es atenuada o relativizada por la multiplicación de otras diferencias: internas entre secciones, y casi externas entre los suplementos de un mismo diario, ahora múltiples.

• Se ha acortado la distancia entre la actualidad tematizada en el cuerpo general del diario y las remisiones temporales de los artículos del suplemento, que ahora conectan a veces esa actualidad de manera casi inmediata con algún espacio de debate de críticos o especialistas o de figuras de otros campos de la cultura.

Y a esta lista de cambios –obviamente no exhaustiva, y referida a fenómenos sobre los que no puede predecirse el tiempo de vigencia en cada caso– debería sumarse la de aquellos que derivan de la intrusión en el suplemento de géneros que tradicionalmente le habían sido casi ajenos, como la sección de entretenimientos (prueba de saberes sobre áreas de la literatura, por ejemplo), el boletín de mayores ventas (lista de informes de librería), los rumores "del ambiente" o los *faits diverses* (en secciones de miscelánea, o articulados con entrevistas abiertas).

El cambio fue rápido, aunque no se produjo en un día, y tal vez pueda advertirse, confrontando un suplemento de hoy con los anteriores a esta etapa (aunque se trate en los dos casos de los emplazados en la "prensa tradicional), que lo que se entendía por "cultura" ha perdido parte de lo que se suponía que era uno de sus espacios.

La cultura que se exhibía en los viejos suplementos culturales soportaba sin problemas una condición internamente contradictoria: integraba, o al menos reunía, fragmentos de la tradición y de la renovación, o aun de lo que en algún caso podía entenderse como parte de la vanguardia. Un pasado que el cuerpo del diario no podía mostrar en sus columnas exhibía su insistencia textual, en el espacio de registro más académico; pero a la vez dejaba ver sus bordes al soportar la vecindad de desvíos literarios o de ilustración que, en unos diarios más que en otros –la incorporación de la poesía sin rima como parte habitual del suplemento esperó muchos años más para integrarse a *La Prensa* que para formar parte de *La Nación*–, indicaba que el espacio literario era también el de las rupturas de la uniformidad expresiva. Hoy, la

diversidad interna del cuerpo general del diario, el carácter mucho más laxo de su encuadramiento retórico y la expansión, en los medios en su totalidad, de la mezcla contemporánea de jergas y paradas enunciativas debilitan de antemano el efecto de permanencia y tradicionalidad de los textos *clásicos* y el de desvío o ruptura de la novedad textual.

Tratando de diferenciar períodos en esta historia, podría sentirse la tentación de partir todo un decurso centenario en dos, antes y después de estas fracturas; porque la velocidad y la multiplicidad de los cambios no solo creció de golpe en un par de décadas: además, las modificaciones fueron de una magnitud suficiente para ensombrecer el carácter de otras anteriores, y dejar a las nuevas proyectándose sobre algo que parecería haberse mantenido sin cambios a lo largo de todo el resto del siglo.

Por supuesto, es fácil demostrar que no fue así: aun en los suplementos más tradicionales, como lo fueron en Buenos Aires los de *La Nación* y *La Prensa*, irrumpieron cada tanto novedades importantes, algunas ya muy lejanas; como lo fue –hay que considerar que esos suplementos antes se llamaban, serenamente, literarios– la ya mencionada de la poesía sin rima. Pero los cambios mismos, además de ocurrir con menor frecuencia, tenían de por sí otro carácter, al recortarse sobre algo que exhibía, localmente, los rasgos de estabilidad de una *institución* cultural.

Aquí debe hablarse además, de manera algo más específica, de historias del país: los suplementos culturales de algunos diarios argentinos tuvieron, en distintos períodos, un carácter de institución particularmente fuerte, por el efecto de su permanencia relativa, paradójicamente mucho mayor que el de otras instituciones de la cultura, como las universidades o las academias, fracturadas por rupturas, precisamente, institucionales. El efecto de fortaleza y permanencia de los suplementos dependía también de su (en general) menor dependencia de las decisiones del poder político, que en las universidades podía ser interno o externo a ellas; lo que confirió a los suplementos, en distintos períodos, la posibilidad de una palabra paradójicamente menos atada, a pesar de sus dependencias empresariales y sus censuras internas de corriente y capilla. Desde una prestigiosa lejanía histórica, contribuían a este efecto de fortaleza los rastros de lo que había sido el emplazamiento, en el espacio de las confrontaciones literarias y el *debate de ideas*, del periodismo del ochocientos y de las primeras décadas del siglo XX.

La callada apariencia del suplemento cultural clásico se articuló socialmente, como efecto de esa compleja dimensión enunciativa, con las resonancias estables y permanentes de su palabra. La lectura del suplemento constituyó una parte importante del contacto con lo que un imaginario social de época entendía como el acceso al pasado y el presente de los problemas y los textos de su cultura. Problemas y textos igualmente importantes en cada opción de lector, porque si bien todos los rasgos de los suplementos de la edad clásica se daban por igual, en la Argentina, en *La Prensa* y en *La Nación*, y la temática y las grandes elecciones político-históricas eran habitualmente similares, sus diferencias –manifiestas en los ritmos de incorporación de la novedad, la diversidad de escuelas y corrientes en las colaboraciones literarias y aun la de niveles de lenguaje– implicaban el ofrecimiento de una adscripción a emplazamientos estilísticos diferentes, relacionados en parte con distintas pertenencias y referencias socioculturales.

En términos generales, por supuesto, el fenómeno excedió largamente cualquier localización regional. El teatro contemporáneo registró la fuerza de esos vínculos simbólicos: John Osborne construye en los cincuenta, para retratar un motivo de la cotidianeidad repetitiva de los personajes de *Recordando con ira*, un diálogo entre un lector de críticas literarias de diario y el compañero que le pregunta por qué emplea tanto tiempo en leer críticas de libros que no comprará. La situación es verosímil y representativa del lugar de esos textos en la información cultural durante un largo período: el suplemento era lo suficientemente valorado como para *suplir*, en la mayoría de los casos, la lectura hacia la que se suponía debía orientar; en muchas casas de clase media complementaba la provisión de textos de la biblioteca (un mueble cerrado, de capacidad rápidamente colmada) y la enciclopedia (para la que había otro mueble, naturalmente también sin huecos para nuevas incorporaciones de textos). El suplemento suplía unas veces, complementaba y completaba otras, la provisión de ensayo y literatura de la casa. Esa complementariedad y esa suplementariedad no podrían cumplirse con el suplemento de hoy. Se ha pasado de un registro plural pero restricto, poéticofilosófico-educativo, a otro que privilegia la información, el testimonio y la moda, y aun una dimensión propagandística. El material poético-filosófico-educativo no solo se ha reducido en el suplemento; además, ha crecido en el resto del diario. Aun la poesía puede estar en otros lugares: en las letras de canciones, por

ejemplo, incluidas en los suplementos juveniles o en los de espectáculos. Y el ensayo sobre una zona de la problemática contemporánea puede insertarse en el suplemento de arquitectura, o en la sección Psicología.

Por otra parte, en los actuales entrecruzamientos intermediáticos, el material del suplemento penetra o transpone (o es transpuesto por) los “programas culturales” de otros soportes o lenguajes. Que hicieron crecer en el transgénero tipos de textos que también se normalizaron en su última etapa en el soporte de prensa, como el de la biografía breve, el debate múltiple o la entrevista intimista.

Es que aquella oscilación entre novedad y permanencia está ahora en espacios múltiples y no específicos; con la complicación agregada (que no es, en sus efectos, meramente una complicación) de que la permanencia puede aparecer en términos de la remisión parcial a un *revival*, y la novedad, con la distancia de un juego irónico que tematiza los rasgos de una moda. La antigua función complementaria del suplemento no puede cumplirse por ausencia de un término diferencial con respecto al cual confrontarse o del que tomar el relevo. El lector supuesto del nuevo suplemento no puede definirse como un *perteneciente* (a un partido estilístico o una franja ideológica), debido al carácter fracturado y los límites cambiantes del texto que debería operar como espacio de identificación. Y también como resultado de ese distanciamiento que asume, en distintos intervalos de manera explícita, y en el conjunto del texto como una emergencia casi continua, los rasgos de una metadiscursividad que viaja de un texto u otro: la crítica literaria tematiza la misma función crítica, el testimonio de escritor se asume como relato y aun como ficción...

Aunque esa metadiscursividad muestra, por ahora, un límite: en el suplemento cultural no parecen haberse tematizado aún los cambios históricos experimentados por el suplemento cultural mismo. Podría pensarse que es difícil que esa tematización ocurra alguna vez, si se atiende al carácter de homenaje o de disparo nostálgico que ha solido caracterizar en los medios a esas miradas sobre su propio pasado: ambas autocelebraciones se presentan ahora como problemáticas, si se atiende a que el estilo de época dificulta el homenaje desde su autoironía constitutiva, y la nostalgia debería luchar contra esa misma autoironía y contra el desmontaje que las ciencias sociales y la misma historia literaria han hecho de los espacios donde resplandecía en otro tiempo la ilusión de verdad de los grandes discursos.

Pero hay otros tipos de reversiones de los géneros sobre sí mismos que podrían investir, en este campo, otro grado de posibilidad. Una podría conectarse con cierta mirada sobre sí misma ensayada por una parte de la ciencia social contemporánea; la otra, con la que siguen desplegando la literatura y el conjunto de las escrituras de ficción. La primera es la que ha desarrollado en las últimas dos décadas una parte de la antropología y de la historia –entre otras disciplinas o espacios de investigación– al reconocerse como escritura, antes que como reflejo de lo real o como instancia transparente de una comunicación o una indagación: los suplementos culturales se le han parecido en tanto conjuntos textuales presentados como registro de los desarrollos, expresiones y grados de conciencia de una cultura; podría ocurrir que confluyan también con otras escrituras en esa asunción de su opacidad en tanto hecho de relato y estilo. Y la otra posibilidad autorreflexiva podría consistir en la puesta en práctica escritural y narrativa de ese reconocimiento: tal vez existan actores de esta importante serie de la cultura a los que les suceda generar el retorno –naturalmente fugaz– de los viejos suplementos, convirtiéndolos en materia de *revivals*, entre ensayísticos y novelísticos, a partir de una autoindagación desenvuelta desde la parodia. Aunque se trate –después de todo hemos sido hechos por los suplementos culturales, tanto como por el cine, la novela o los cómics– de una parodia emocionada.

NATURALEZA Y CULTURA EN EL OCASO (TRIUNFAL) DEL PERIODISMO AMARILLO*

Algunos temas ominosos, vergonzosos para la época, constituyeron a lo largo de la mayor parte del siglo XX el centro de la definición de lo que se entendía como "prensa amarilla". Una oposición entre estilos se percibía como anclada, sencillamente, en la presencia/ausencia de esas insistencias temáticas. Pero los cambios registrados en el conjunto de los géneros de la información, especialmente a partir de los ochenta, mostraron la complejidad, así como la escasa nitidez, de la oposición "prensa amarilla"-"prensa seria". Al tiempo que los géneros informativos crecían en número y se mezclaban e hibridaban como nunca antes en el siglo, creció correlativamente no solo la dificultad para designarlos, sino también la de circunscribir sus distintos emplazamientos estilísticos. A esta redefinición se intenta aportar en las anotaciones que siguen.

EL RÁPIDO DEBILITAMIENTO DE UN PARADIGMA

En las últimas décadas se ha hecho cada vez más difícil diferenciar los rasgos textuales de las publicaciones tradicionalmente definidas como amarillas o sensacionalistas de los de aquellas clasificadas como "serias". Las áreas temáticas del sensacionalismo expandido a partir de fines del siglo pasado son ahora cubiertas también, con extensión e intensidad, por la "prensa grande" y por sus correlatos televisivos y radiofónicos. Esa ya tradicional oposición entre estilos –"modos de hacer" con historia en el

conjunto de los asentamientos mediáticos– perdió su funcionalidad descriptiva como efecto de las novedades registradas en las divisiones y jerarquías de géneros. El amarillismo temático que puede señalarse como componente habitual de los *talk-shows* recorre también, retórica, temática y enunciativamente, noticieros y programas periodísticos en un principio encuadrados en variantes estilísticas del periodismo “serio”. Cuesta ya advertir que, en el pasado, solo en la “prensa amarilla” y en sus correlatos radiofónicos se registraba la irrupción aparentemente no normada, en el primer lugar de la noticia, de los motivos y efectos de la sangre y la muerte, de los accidentes del cuerpo y de las fatalidades de su carga genética: estallidos, en el relato de la noticia, de una naturaleza amenazante y permanentemente enfrentada a las previsibilidades de la cultura. Y que solo en esa prensa y en esos noticieros radiofónicos sin respetabilidad pública eran acompañados, también habitualmente, por las expresiones de una emoción del relator. Hoy, esas diferencias tienden a borrarse. Y los dispositivos de construcción de una frontera discursiva entre las continuidades de esas bizarras *fuerzas de la naturaleza* y su opuesto, los cánones de unas *formas de la cultura* tradicionalmente mantenidas en la “prensa seria” deben buscarse, también, en otros lugares de la organización textual.

En los más diversos géneros, asentados en distintos soportes mediáticos, los rasgos del amarillismo han ido abandonando el acantonamiento tradicional en productos periodísticos “bajos”. Este es uno de los cambios característicos de lo que se entiende como posmodernidad, y se relaciona con efectos como el del levantamiento de las barreras discursivas entre lo público y lo privado y el de la caída de la condición rectora de los grandes relatos, con sus jerarquías temáticas características. Y para definir los modos de manifestación en los textos periodísticos de esos cambios será necesario saber qué ha cambiado, y no solamente qué ha permanecido, en el campo de esos procedimientos de borde que en los géneros de la información se llamaron en un tiempo “sensacionalismo” y hoy llegan a denominarse “*periodismo basura*”, cuando ya no son privativos de un género ni de un estilo en particular. Pero ¿a qué se llamó, hasta ahora, periodismo amarillo?

EL ESTILO QUE LA CRÍTICA DETESTABA PERO NO DEFINÍA

Las definiciones de la *prensa amarilla* –de cuya existencia y diferencia específica nadie dudaba– permanecieron durante casi un siglo en el estado en que se hallaban las definiciones de efectos de los medios masivos antes de Lazarsfeld y Klapper. El de *prensa amarilla* era un concepto que se desplazaba de la moral al derecho penal, de la economía al diseño periodístico, sin urgencia clasificatoria alguna. La semiótica indagó rasgos de su producción de sentido (Eliseo Verón, *La semantización de la violencia política*), pero abriendo un campo que no fue trabajado en continuidad. Las definiciones habituales de la crítica siguieron unidas a las del sentido común, ancladas en una u otra característica textual o de circulación social de cierto tipo de publicaciones (los titulares "catástrofe", los contenidos escatológicos, el consumo por sectores populares).

EL CONTRAESTILO QUE TAMPOCO SE DEFINÍA, PERO SE RESPETABA

La oscuridad del campo a definir era general: en el otro costado, la prensa blanca (la no amarilla, entonces habitualmente denominada "seria") era objeto de descripciones de una evanescencia mayor que la que velaba las definiciones de la prensa amarilla. Para unos, se trató siempre de una prensa sencillamente seria; para otros, de la cobertura seria de emisores adscriptos a distintos niveles y segmentos del poder económico y social.

Pero hay razones para pensar que la *prensa blanca* suscitaba placeres tan ominosos como los de la *prensa amarilla*. Nada hay más profundamente convocante que los placeres de la continuidad, de la tersura, de la cáscara. Placeres de la contención, estimulados por los signos de algún desborde posible pero oportunamente obturado. Porque los contenidos de la prensa amarilla no faltaban en la blanca: faltaban sus maneras de remitir esos contenidos a temas conocidos, globales, y su retórica de la alarma, el énfasis y el asombro. Su modo de titular y de contar.

MÁS ALLÁ DE LAS INSISTENCIAS TEMÁTICAS: LO AMARILLO, UN CIERTO MODO DE TITULAR Y DE CONTAR

Históricamente, el llamado periodismo amarillo se fue perfilando, a partir de los diarios de Hearst y Pulitzer en los Estados Unidos de fines del siglo XIX, a través de ciertos desafueros de la caricatura, el costumbrismo historietístico, la truculencia policial, el erotismo fotográfico cuando fue técnicamente posible; pero siempre, y de esto puede afirmarse que fue lo más importante, a través de un cierto modo de titular y de contar. Un modo vergonzante, que no interpelaba a un deseo sin moral, sino más bien a los agujeros de una moral que no quiere tapar del todo lo que está por debajo de ella. El narratario construido por la prensa amarilla no era el que podría dirigirse prioritariamente a las previsibilidades retóricas y temáticas de un género –con metadiscursos universalmente compartidos en su cultura y áreas de desempeño semiótico acotadas, como ocurre con el mensuario "femenino" o el semanario deportivo–, sino más bien a las de un estilo, a las que definen un modo particular de adecuarse a un verosímil de escritura, a una *manera* apta para recorrer géneros diversos.

EL PERIODISTA AMARILLO –Y SOLO ÉL– TRAQUETEABA...

Un rasgo central del estilo "amarillo" se expresaba en ciertas constantes de su enunciación: de los textos e imágenes del periodismo amarillo surgía una figura de autor que traqueteaba: su discurso podía iniciarse con el tono admonitorio de una moral común, pero para tropezar enseguida, con manifestaciones de asombro o estupor, con una foto voyeurista, un chisme oblicuo o una anécdota necrofílica. A veces hablaba además un argot popular (rasgo que se impuso, en general, en los vespertinos de otros países de Latinoamérica); pero sin esas disrupciones que hacían su singularidad (que emplazaban su superficie de escritura en el polo opuesto de lo que Gracián llamaba *acuidad del estilo*), esas jergas no habrían producido efecto alguno de amarillismo.

Por supuesto, esas quebraduras textuales encontraban su forma a partir de condicionamientos discursivos con distintos niveles de codificación. Pero no siempre esos códigos eran compartibles en el nivel de una previsibilidad de género, y aun los saltos entre códigos podían levantar ante el pacto de lectura una ola de imprevisibilidad.[1]

...Y EN LA VEREDA DE ENFRENTE, LA PRENSA BLANCA NO TRAQUETEABA, NO CONVERSABA

Habitualmente, a la prensa no amarilla se la denominaba “prensa seria”; al parecer, no por no bromear, sino por no mentir, aunque muchos pensaran que debería haber sido al revés. Que un diario era serio porque, mintiendo o diciendo la verdad, mantenía un cierto modo de no tomarse las cosas a la chacota; de no cambiar de tono, lo que es decir de... ¿de no poner el cuerpo? En materia de estilo, ¿qué cuerpo podría poner, y adónde, la prensa escrita?[2] Digamos: lo que mantenía la prensa blanca era un cierto modo de no inscribir la representación del cuerpo ni convertirse en indicio de las imprevisibilidades tonales y gestuales de alguien que conversa en presencia.

ES QUE LA PRENSA BLANCA ERA EL COMPLEMENTO (OPOSITIVO) DE LA “PRENSA POLÍTICA” Y DE LA “PRENSA AMARILLA”

Los estallidos y pirateadas de los amarillos de fines del siglo XIX (en la irrupción, precisamente, del color amarillo como recurso para destacar las viñetas de aquella historieta de un costumbrismo populista, *Yellow Kid*, que magnates periodísticos como Hearst y Pulitzer se disputan sin escrúpulos) deben haber dejado en una seria penumbra, por un tiempo, a los demás diarios. Después, el lector antiamarillo, el que no podía soportar el aire de comedia baja de los episodios de *Yellow Kid*, debe haber percibido, en la vereda de enfrente, una luz cautivante: la de la *seriedad informativa*. Una luz no se percibe sino en contraste con alguna tiniebla, y esa centelleaba sobre dos: la del periodismo casi obligadamente faccioso (de combatiente política de partido) del siglo que terminaba, y la de la nueva tecnología de esa picaresca “de masas”, que se anunciaba en todas partes. El diario serio prometía (a un tipo de lector reactivo a las técnicas de impacto que serían características del vespertino popular) el placer de una lectura formalmente calma; y en particular en sociedades aluvionales de las dos Américas, la retórica civilizatoria de una superficie de discurso enduida por las frases de la educación común y por las del discurso constitucionalista que había enunciado los deberes y derechos del soberano. Daba lo mismo, al respecto, que el diario fuera conservador o progresista: excluidos los extremos, que podían replicar a veces los estallidos de amarillismo, pronto hubo una

continuidad implícita entre todas las *orientaciones* de la prensa seria; al *ciudadano*, interpelado en términos de su posibilidad de ocupar en tanto tal un lugar en el mundo, la prensa seria le ofrecía una prosa sin los agujeros y traqueteos que en la prensa sensacionalista podían llegar a instalar los rastros súbitos de la pasión y sus cuerpos en el lugar de la mente o las cosas del sueño o la penumbra en el espacio de las del día.

ES QUE EL AMARILLISMO NO ERA UNA CUESTIÓN DE CONTENIDOS...

Ocurría que en la información de la prensa amarilla se insertaran unas historias de suburbio que estaban en el margen de toda socialidad, privilegiadas hasta el punto de convertir en evidente recurso de contacto al subsiguiente discurso moral o político; y que las representaciones de la sangre y la muerte se destacaran irremediablemente de la posterior moraleja o de la paralela información costumbrista; o que la “foto erótica” (entonces solo podía ser leída como pornográfica), apareciera apenas trabajada por una comicidad de circunstancias o un servicio informativo tipo *Créase o no*, aunque siempre encuadrada o señalada por el gesto moral. Pero esos contenidos, con sus regularidades de tema y motivo, no eran exclusivos de la prensa amarilla (la prensa seria también los incluía, con otros comentarios u otras coartadas); sí lo era el hecho de que su superficie textual fuera cotidianamente horadada por esas disrupciones enunciativas, que instalaban el fantasma de un locutor pasional y corporal como el de la conversación, en un más allá del texto.[3] Y que desde otro tiempo (el del siguiente fin de siglo) podría ser percibido como la marca de otras novedades discursivas, aún no definidas entonces.

...Y LOS TEMAS DEL AMARILLISMO NO ERAN ORIGINALES; SÍ LO ERA SU MEZCLA, QUE ANUNCIABA EL ESTILO DE LOS TIEMPOS FUTUROS

El enunciador extratextual (su imagen de cuerpo deseante) construido por esos intervalos retóricos no dejaba de remitir a otros textos; el pasaje de los “estados de cosas” a los “estados de ánimo” (en términos de Greimas y Fontanille) no puede no convocar los taxones expresivos de otras irrupciones también fatalmente textuales de la pasión. Desde problemáticas

reinstaladas por la descripción de las retóricas de la posmodernidad, podemos señalar ahora la ocupación de la escena por el tema de la oposición (en este caso, el levantamiento de la oposición) entre lo público y lo privado, y entre lo privado y lo íntimo. La prensa sensacionalista constituyó uno de los cantones textuales en los que ocurrieron esos cruces; otros se emplazaron en la literatura y el cine, pero con restricciones retóricas y enunciativas diferenciadas, que solo comenzaron a interpenetrarse con la fractura estilística que acompañó a la expansión de la mediatización y a la generalización de la transposición entre géneros, medios y lenguajes.

La universalización, en la última etapa mediática, de los accidentes textuales del amarillismo

Como se dijo –y como ha sido advertido ya desde distintas perspectivas analíticas–, la "mezcla de géneros" circunscripta como uno de los rasgos estilísticos de la posmodernidad ha implicado, también, la caída de las jerarquías entre géneros y el oscurecimiento de las valoraciones que las acompañaban. Similaridades enmascaradas hasta ahora por las zonificaciones del consumo y la práctica escritural de esos géneros se ofrecen entonces a la percepción crítica. Aparece en superficie, entonces, ese carácter general de motivos como el de la abolición súbita de las barreras de secreto levantadas entre lo público, lo privado y lo íntimo. En los programas periodísticos, un nuevo tipo de entrevistador sustituye al clásico reportero informado, que trataba de instalarse en el campo de saberes del reporteado; el actual indaga las fallas del discurso de su personaje, para obligarlo a exponer la finalmente inocultable mentira o el motivo vergonzoso que aparecerá como el motor de sus palabras y sus actos. ¿Cambiaron los personajes públicos? Seguramente, no tanto como sus entrevistadores. Una rápida mirada sobre el pasado permitiría enumerar los secretos a voces, igualmente ominosos, de los protagonistas de la historia del siglo; ¿los periodistas no los develaban porque eran cómplices? No: si callaban era porque no eran, en el léxico de su tiempo, periodistas amarillos. ¿Los periodistas actuales se han rendido al amarillismo? No, porque ¿cómo habrían de rendirse ante uno de los lugares de una clasificación textual obsoleta? La calificación de "periodismo basura" que la ha sustituido en la

polémica mediática no habla de lo mismo: exige el conocimiento del emplazamiento del discurso denunciado. Un texto periodístico será basura por lo que significa en relación con ciertos acontecimientos, para ciertos protagonistas. Finalmente, en términos de sus reiteraciones, remitirá también a un estilo, pero que será uno de tantos. Por detrás estará operando, también, la caída de la ilusión de que exista un solo estilo legítimo. En un momento en el que la exposición del traqueteo y el jadeo del sujeto estilístico se han generalizado, los accidentes y estallidos textuales del amarillismo ya no pueden definir una manera discursiva. Y tampoco pueden definir la que se le oponía en el pasado: esa prensa blanca que un día se encontró mezclando ella también, en secciones y suplementos en los que se oponen jergas múltiples, y en la búsqueda accidentada de las claves de un presente fractal, lo público, lo privado y lo íntimo.

El fanzine anarcojuvenil, una utopía del estilo*

En algunos kioscos de diarios de Buenos Aires, y también en los de otras ciudades de América y Europa, se renuevan año a año los títulos de un conjunto pequeño, irregular y cambiante de periódicos políticos o, en su texto, antipolíticos. Sus nombres se desmarcan de los clásicos en el sector, incluidos los nombres de los periódicos anarquistas, los de izquierda o los culturales antisistema. En lugar de *La Protesta* o *El combatiente* se llaman *Mierda* o *La Burra*; en vez de *Alfonsina* o *El libertario*, *Kulote de vieja* o *La hiena*. Son los que en vez de anarquistas se llaman a veces anarkistas o anarcas. Y que en su título o junto a él incluyen una marca, ella sí, ya extensamente instalada en la circulación contemporánea de los textos políticos: la *A* dentro de un círculo.

Como se sabe, esa letra "A" ha terminado por convertirse en señal de pertenencia de cualquier fragmento de discurso –logotipo periodístico, inscripción mural, nombre de conjunto de rock, sello editorial– al universo global de textos del anarquismo. Pero hasta hace poco identificaba las expresiones de un solo tipo de anarquismo, distinto del anarcosindicalismo y el anarcoindividualismo clásicos: un anarquismo juvenil, ligado a la cultura *rock-punk* (denominación arbitraria de un conjunto de cambiante definición, que abarca de las manifestaciones culturales *punk* hasta las del "rock duro"). La novedad del signo terminó por matizar espacios textuales ya antiguos, inicialmente exteriores a su ámbito; pero los textos a los que desde un comienzo quedó asociado –ciertos *graffiti* callejeros primero, esas publicaciones después– siguen contrastando con los verosímiles del discurso

político impreso, incluida una parte del discurso anarquista de antes y de ahora.

Siguen algunas observaciones acerca de una poética periodístico-política que no es privativa de esta prensa en todos sus rasgos, pero que en conjunto la diferencia de todas las otras.

La retórica de un fanzine juvenil

La inclusión en el género del fanzine

Genéricamente, estas revistas –que se reconocen a sí mismas como de jóvenes y mantienen los rasgos de una prensa pobre, fugaz, gráficamente *sucia*, tramada por jergas diversas y frecuentemente recorrida por desvíos sintácticos y ortográficos explícitamente reconocidos y asumidos– se encuadran dentro del formato y la apuesta gráfica global del fanzine. Esta denominación fue originariamente adjudicada a pequeñas revistas de *fans* del *cómic*, de composición habitualmente ingenua y artesanal, con críticas, noticias históricas y dibujos de aficionados entusiasmados por las creaciones de la industria historietística, que se expandieron a partir de los cincuenta y los sesenta.[1] Después, hubo fanzines orientados a otras áreas temáticas literarias o artísticas, asociados por la condición más o menos casera de su soporte gráfico y su circulación, y por constituirse públicamente como el producto de emprendimientos cooperativos de pequeños grupos, o aun de autorías casi o enteramente individuales.

De los rasgos visuales y materiales de esta prensa[2] surge un efecto de *no condición de objeto diseñado*. Por supuesto, solo en el sentido en que sí lo es el conjunto de las otras revistas del kiosco: si bien los fanzines anarcojuveniles (en adelante: FA) no dejan de remitir a un plan que incluye un acto de diseño (en la medida en que sus insistencias recortan un dispositivo parcialmente predefinido de escritura visual y de operación del soporte), ese plan es oscurecido o puesto en cuestión, como se verá, por agujeros y ruidos característicos de la superficie de sus textos. No ocurre esto con las revistas o periódicos anarquistas *clásicos* –en la Argentina, por ejemplo, *La Protesta*, publicación casi centenaria, y *El Libertario*–, ni con publicaciones anarquistas proposicionalmente más cercanas a los FA pero emplazadas en un estilo editorial que incluye rigurosas búsquedas gráficas y

excluye las desprolijidades y los permanentes cambios sociolectales del lenguaje juvenil.[3] Los dispositivos gráficos y verbales de los FA componen su instancia de enunciación en planos borrosamente superpuestos; recortan una cierta figura de emisor con la generalidad con que lo haría un globo de historieta de dibujante aficionado, con respecto al personaje al que hace hablar.

La expresión de una inmediatez

La retórica[4] del fanzine es convocada en estas publicaciones en su versión más artesanal; no están presentes los rasgos de asimilación de la tecnología contemporánea característicos de otro tipo de publicaciones sectoriales y juveniles (las estudiantiles, por ejemplo, con su utilización de los programas computarizados de impresión; en los FA es evidente que la computadora también es usada, pero como poco más que una máquina de escribir). Y no aparecen tampoco los despliegues de dibujo ni las audacias de representación de otros estilos juveniles de época que también apelaron a una impresión pobre (con características de los viejos *mimeos*), como los de la gráfica *hippie* y *pop* de la década del sesenta y sus continuidades. Por otra parte, la modestia e imprecisión de este soporte gráfico contrasta con la familiaridad demostrada, en distintas notas y reportajes, con la ardua tecnología musical contemporánea, lo que podría constituir un argumento para descartar, en relación con esta pobreza del soporte, una monocausalidad de tipo económico o relacionada con una ignorancia técnica determinada por restricciones socioculturales generales.

En la retórica visual del fanzine *A* se manifiestan ciertos rasgos de la gráfica expresionista característica de la prensa política de los años veinte y treinta –velocidad y elementalidad representativa en el dibujo, esquematismo tanto en el trazo como en la definición de los personajes, sombreados y contrastes extremos– pero en una versión que privilegia en esos rasgos un efecto permanente de *descuido terminal.* Y en los casos en los que el texto FA compone el efecto de un enunciador artista –tanto en la *forma del contenido* como en la de la expresión: testimonios de tono lírico, alegatos de prosa levantada, diagramaciones en doble página con párrafos que se acumulan o superponen, representaciones de estallidos de fragmentos o microtextos–, se perfila un productor textual que cuando se muestra

trabajando sobre su escritura lo hace privilegiando una ideal inmediatez del énfasis, en la expresión o la apelación.

La práctica de una cita sin bordes

Contribuye a la singularidad de la prensa FA (y merecería un trabajo específico) su tratamiento de la cita, ya que comporta la cuestión de la autoría y su supuesta privacidad, tema no desdeñable en una prensa anárquica. Un explícito desdén por las normas de la cita (y, consiguientemente, por las prerrogativas de la propiedad intelectual y el *copyright*) dota frecuentemente a la prosa FA de resonancias múltiples: títulos de obras musicales, fragmentos de canciones, citas políticas, literarias o históricas, aparecen solo a medias como tales, en los cambios de registro de una expresión que convoca a otras a través de remisiones parciales o alusivas, solo evidentes para una memoria social no explicitada por el texto. Las pocas citas específicas llegan a la mención de autor; casi nunca a la de libro, lugar o fecha. Las excepciones se encuentran en publicaciones tipológicamente fronterizas, de estructura más cercana a la de la prensa política o literaria en general: no se trata de fanzines aunque sí de revistas anarquistas no tradicionales, coincidentes proposicionalmente con los FA. En ellas se guardan con respecto a la cita los recaudos que permitan considerarla (bibliográficamente) tal, pero ocurre entonces que el contexto estilístico global también cambia: el lenguaje verbal muestra los cuidados de la prosa literaria o ensayística, y las ilustraciones, la sistematicidad y aun la diversidad de la revista cultural. Así ocurre en Buenos Aires con *La letra A*, que impugna humorísticamente, en un "anticopyright", los derechos de la cita, pero aplica las normas de la referencia erudita, con mención de editorial, lugar de edición, nombre de traductor, etc. en distintas notas; no solo las normas gráficas generales, sino también el soporte material mismo han sido objeto en ella de un diseño profesional y novedoso, con una caja elongada explotada en un coherente tratamiento de página. Es parcialmente similar el caso de *El egonauta de La Feroz Nihilburgo*, revista, ella sí, con características gráficas de fanzine pero con artículos de conclusividad ensayística, fragmentos o anticipos de narraciones coloquiales que pueden emplazarse en el género de la utopía literaria e ilustraciones eróticas no irónicas (algo enteramente ausente en el material de los periódicos FA no

desviantes); en *El egonauta* también aparecen, *en la práctica*, los reconocimientos de la cita, aunque no con la normalización editorial de *La letra A*. En cambio, podría decirse que en el común de los escritos de la prensa FA no se cita, aunque se convoquen otros textos: se hablan fragmentos de un repertorio de autoridades y referencias que aparece como un bien a la vez valorado y mostrenco.

Las entradas del autor

La lejanía con respecto a las prácticas tradicionales de la prosa periodística y ensayística se expresa también, en la prensa FA, en autorremisiones de tono conversacional: temas sociales y políticos generales, como los de la represión a la juventud, la aceptación o rechazo de la droga (en frecuentes notas y comentarios), o la oposición entre religión o misticismo y ciencia, son tratados desde un "yo" de tono testimonial, aun en artículos que no incluyen en absoluto referencias personales ("*Para mí* –dice un redactor del fanzine *Culmine* acerca de Nostradamus– fue el más grande embaucador de la historia").

Es interesante confrontar semejante *hacerse cargo* del juicio, no solo con los opuestos cuidados retóricos característicos del ensayo histórico (remisión de los juicios a fuentes y autoridades, enunciación impersonal de las conclusiones) sino también con la poética normativa de la *prensa grande* cotidiana, con sus borramientos estatuidos de las marcas de subjetividad, a veces explícitamente orientados a lograr "un estilo uniforme en todo el diario".[5] La prensa FA se pone afuera de las restricciones enunciativas habituales en el ensayo y el comentario periodísticos, específicamente políticos o no. Y puede aclararse: ese productor textual que define no aparece, meramente, como la versión tosca o inicial de algún tipo de escritor político; en esta prensa, las repeticiones (que también son permanentes) y la normativa retórica (que no deja de ser, como otras, restrictiva) componen una instancia de enunciación diferenciada, presentada como la del segmento cultural del que se asume como parte, y no implican solo una carencia o un descuido expresivo sino también los rasgos de una confrontativa producción de estilo. Puede postularse, por ejemplo, que la abrupta irrupción de la primera persona es similar a la que indica, en las participaciones televisivas o radiales de jóvenes de la constelación estilística del rock, la negativa (con

rasgos del *neorromanticismo* de muchas canciones pertenecientes a la misma constelación) a aceptar los modos impersonales del debate informado o de los géneros que lo incluyen.

Las confrontaciones de un observador estilístico

Son características de la prensa FA las autodefiniciones y distancias planteadas en términos de *estilo*. Especialmente en las notas –numerosas en general, y centrales en varias de las publicaciones– sobre o de conjuntos de rock, toma la escena la reflexión sobre el estilo y, más específicamente, sobre la clasificación estilística.[6] Ejemplos en una página del fanzine *Mierda* sobre "ediciones [musicales] independientes": "Intense Mosh (...) su estilo es crossover, tienen letras muy divertidas"; "RIP: hacen trash, como no me llega mucho esta música no puedo opinar, en vivo suenan muy bien..."; "Sopa de Garrón (ex Ladillas)... hacen punkrock al estilo español..."; "BAD (...) hacen punk-rock demasiado ramonero..."; "Anestesia (...): hacen hardcore positivo".

Pero el análisis estilístico practicado por la prensa FA no es meramente clasificatorio. En sus textos, el modo de hacer y actuar es relacionado con un modo de estar en el mundo, y tematizado con una intensidad difícil de encontrar, hoy, en otra prensa política: "Vas incorporando cosas de los grupos que escuchás, tanto en tu ropa, como en tu ideología..." (EDO en *Mierda*); "El Punk es más que la anarquía, es más cotidiano, realista, es más verdad..." (Patricia, ídem); "hoy con 27 años no puedo ser punk pero lo respeto (...) un punk no te puede bardear..." (Art Nouveau, ídem). Y aun aquí, un estilo pide la muerte de otro, en antiguos términos; es el mismo interrogado el que continúa después con una reflexión ocupada por un cierto elitismo: "No es lo mismo que yo me fume un porro a que se lo fume uno de la hinchada de Boca. Te puedo asegurar que nos va a pegar muy diferente, es por la conciencia no por el porro".

La construcción del relato: ser revolución/hacer la revolución

Paul Yonnet[7] se refirió al *realismo* de los jóvenes de la cultura punk: no en el sentido de un arte *representativo* de los conflictos sociales, como el del

realismo del siglo XIX, sino en el de un retorno a las cosas de su presente, empezando por "su ciudad y su noche", ante las que el joven punk, "anarquizante pero no anarquista", habría resuelto no asumir esperanzas de futuro, no adoptar "la máscara de la edad de oro". Los fanzines anarcojuveniles no provienen únicamente de la cultura punk, pero la inmediatez de ese "realismo" está presente, en sentido amplio, en su escritura, y más específicamente en su construcción narrativa de un *estar en el mundo*.

Ser revolución/hacer la revolución: en la prensa FA coexisten, como emblemas, fragmentos de los textos anarquistas de distintas tendencias, a veces opuestas. Los ataques a la religión o la superstición desde una posición procientífica de raíz positivista se alternan, a veces en la misma publicación, con fragmentos de Foucault o Feyerabend. Algunas publicaciones – como *Morgana* o *La Feroz Nihilburgo*– proponen "ser revolución" (ahora, no después, explicitando su disidencia con los movimientos orientados *hacia* la revolución); *Morgana* incluso aclara el carácter provisorio y "rescindible" de todo lo que propone; otras, como *Culmine*, reproducen en cambio proclamas por la revolución social tomadas del anarquismo de las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, hay un rasgo que es general en toda esta prensa: la escritura y la reflexión sobre la experiencia remiten siempre a una diferencia que se supone vivida en el lugar y el momento (el minuto que se vive, el fragmento de suelo que se pisa). "No hablamos de la grieta, estamos *en* la grieta", dice un fanzine catalán de ese nombre. Y la construcción de una instancia revolucionaria global no suscita despliegues de escritura actuales (sino, solamente, reproducciones parciales de textos) ni siquiera en los fanzines que toman a la revolución social como una de sus proposiciones. Aun *Culmine*, que reitera: "Cuando esté todo el presente destruido, una nueva generación será un hecho", se presenta como la búsqueda de "experiencia" de dos muchachos solos ("conocimos gente, pero ellos ya están formados..."). Un *viaje individual* toma la escena: en el último número de 1992 de *Mierda*, uno de sus editores (también son dos: Joseph y Marcelo) anuncia sorpresivamente en la última página la desaparición de la publicación (después de haber prometido en el mismo número mejoras y cambios temáticos): "¿El motivo? Marcelo decidió hacer un fanzine paralelo a este sin siquiera habérmelo mencionado (...) no nos peleamos ni mucho menos pero es algo así como desilusión lo que siento (...). Tal vez haya concluido

el ciclo del fanzine ‘Mierda’, pero ahora comienzan dos nuevos y con más experiencia”. Relato escandaloso, impublicable, el de un divorcio periodístico por deslealtades que aún no han sido interpretadas social ni ideológicamente, para cualquier revista de ideas, anarquista o no; salvo cuando ha nacido y perecido en el campo FA.

El privilegio poético de una problemática individual y juvenil se concreta entonces, en la prensa FA, no solo a través de la *expresión* de una palabra mostrada como límite –inicio y fin de un gesto de contacto con los pares, de enfrentamiento con los otros–, sino también en la *narración* de una experiencia que se resiste a anticipar su sentido: “la única historia que puedo pregonar, reconocer y afirmar: la mía” (Simón en *La feroz Nihilburgo*); “..caminar, correr, saltar, gatear, volar, nadar (...). No sé, ser un poco más solidarios, más copados” (“Lek” en *La hiena)*; “Pensamos que lo mejor era abrirnos camino por nuestros propios medios, así, tirándonos al vacío...” (*Culmine)*; “Todo esto lo vi sola, nadie me dijo ‘esto es así’, también se necesita autoeducación...” (Patricia en *Mierda*); “(la propuesta)... quizás no esté escrita como tal, sino que surgirá como resultado de la descripción de mi imaginario, mi ideal” (Morticia en *Morgana*; aclarará después que “estos puntos son rescindibles, conforme varíen mis pensamientos”).

LOS TEMAS Y SUS CORRELACIONES

Un universalismo del fragmento

Temáticamente, la prensa FA presenta como uno de sus rasgos característicos la generalización de una problemática también segmental; no se privilegia el comentario de los problemas de conjunto de una región político-geográfica o de una “actualidad internacional” (como ocurre en el resto de la prensa política), ni tampoco el de los temas clásicos del discurso anarquista sino, fundamentalmente, los de un segmento social transregional en el que confluyen rasgos de edad, modos de asociación y marginación, asunciones de jergas y modas, prácticas de una ritualidad artístico-mediática y ligazones a lugares-signo diseminados por distintos espacios urbanos y nacionales. Espacios que, *en esta prensa* (no se dice aquí que no lo sean en otros intercambios sociales de sus habitantes concretos) no son los del barrio o el

gueto, sino los de ese segmento transregional enfrentado a una ciudad genérica y ubicua. Solo las marcas de un castellano regional permiten advertir, en algunas de estas pubicaciones, su pertenencia a una ciudad u otra de Latinoamérica o España.

Una temática experiencial

Constituiría un error la consideración de este componente de transregionalidad como la simple insistencia de la condición universalista del discurso libertario. En los textos anarquistas, el ataque al Estado nacional en tanto ente represor ha estado acompañado, desde el siglo XIX, por apelaciones patrióticas o regionales. Así ocurrió con el tema del *patriotismo diferencial* de obreros y patronos en Bakunin,[8] con las apelaciones de los movimientos por *Tierra y Libertad* en Europa y América, con el tratamiento del tema de las autonomías durante la Revolución Rusa y la Guerra Civil Española o con el de las cuestiones del arte y la literatura, relacionados con la problemática cultural regional (en la Argentina, desde principios de siglo).[9] También podría relacionarse el universalismo de la prensa FA con la tradición específica de *un* anarquismo individualista (en la línea de Max Stirner); pero es probable que tampoco una búsqueda de fuentes bibliográficas o de la política *escrita* orientada en ese sentido dé cuenta de la dinámica de este universalismo particular, que se manifiesta con las formas de un individualismo fuertemente experiencial. Y no como cita, sino como imaginario dialógico volcado en una escritura que se presenta como de expresión y confesión, que tiene más puntos de contacto con otras escrituras juveniles que con el texto anarquista con el que confluye en la materia de su contenido.

Fanzine y rock, fanzine y anarquía

Por su retórica gráfica y verbal, un fanzine *A* puede ser similar a un fanzine-rock (nos referimos siempre a las variantes *punks* y vecinas). Dentro de la muestra, *Mierda* y *Negros pensamientos* aparecen como fanzines de rock y a la vez como FA, con su símbolo incluido; *Aguante*, en cambio, solo como fanzine de rock. Sin embargo, las proposiciones, testimonios y acusaciones

de *Aguante* también son similares a los del resto de la prensa FA, tanto como su gráfica. Las constantes temáticas de la rebeldía juvenil y de la propuesta del establecimiento de vínculos nuevos en el reclamo de libertades para su expresión acompañan las regularidades retóricas. Pero este puede ser un fenómeno de asociación solo local. En Buenos Aires (y lo mismo aparentemente pasa en el resto de la Argentina), la unión de rock y *prensa pobre* presenta esa doble similaridad retórica y temática y esa adscripción a un discurso político, así sea de manera genérica, rebelde y anárquico. No hay en la actualidad fanzines que recojan *solamente* el componente nihilista de la cultura rock-punk, ni que estén insertos en esa cultura y constituyan a la vez la expresión impresa de agrupamientos juveniles con ideas y simbología de ultraderecha. La comparación de los fanzines locales con los que en otros espacios nacionales presenten, en cambio, esa asociación, constituiría una etapa complementaria de esta lectura y permitiría indagar la existencia de articulaciones diferenciales (y no solo correlaciones) de rasgos temáticos, retórico-gráficos y argumentativos en cada una de ambas series.

El tema de la utopía; lo que el relato dice de él

¿Hay utopía y/o texto utópico en el fanzine FA? Nítidas contestaciones pueden encontrarse, por supuesto, en las proposiciones explícitas de esta prensa, que en unos casos niega claramente esa posibilidad y en otros la afirma con énfasis, sobre la base de distintas selecciones de autoridades o referencias (Landauer o Stirner, entre otros, para la respuesta negativa; Malatesta o Di Giovanni u otros para la afirmativa). Pero también es posible buscar en la prensa FA, en relación con la pregunta por la utopía, una respuesta menos inmediata, pero más atenta a su trama expresiva y narrativa. Reconozcamos en principio que, en los recorridos y detenciones de esta narración, hay *viaje* (se abandona un lugar o un contexto para lograr un objetivo o desprenderse de algo), componente clásico del texto utópico y que contemporáneamente ha sido señalado, desde ordenadoras perspectivas analíticas como las de Vita Fortunati y Raymond Trousson,[10] como uno de los componentes insoslayables de la utopía como género. Pero en este caso, el viaje presenta horizontes cercanos y con un futuro no del todo definible: se trata de abandonar los espacios del trabajo, el estudio o la familia oprimentes o represores para ganar el de la calle (y allí establecer con los

propios y afines un nuevo régimen de intercambios y solidaridades provisorias y cotidianas) o el del escenario, para desplegar la expresión de las mismas singularidades, apelando al soporte social y estilístico de un desempeño musical y poético. Se trata de agujeros o zonas de momentánea autonomía en un mundo hostil que insiste como tal; el viaje no conduce claramente hacia un *mundo otro*, condición de toda utopía desde el modelo de Tomás Moro, aunque implique el "abandono de los viejos valores hacia valores nuevos", como también señala Vita Fortunati (lo utópico no llega a conformarse textualmente en utopía). Tampoco (por lo mismo) estos textos forman parte de las antiutopías, aunque compartan con ellas una visión "individualista y contestataria", ausente en la utopía clásica.[11] Presentan en cambio mayores puntos de contacto con las *mixtopías*, prácticas con un componente de utopía restringida que Oscar Traversa analizó en un congreso sobre utopías realizado hace algunos años en Buenos Aires:[12] en ellas, el logro a obtener es contemporáneo de una práctica o cercano a ella, como ocurre en nuestra contemporaneidad, especialmente desde fines del siglo pasado, con proyectos como el de una lengua universal (con sus efectos de comprensión y comunicación en *este* mundo) o el del naturismo, con sus propuestas de cambio en la relación *actual* del hombre con su propio cuerpo y con la naturaleza en su conjunto. El tiempo del viaje, en esos casos, puede ser tan breve o tan extenso como el de cualquier otra decisión de "cambiar de vida"; pero hay una diferencia de base con los comportamientos de cambio sugeridos en la prensa FA. Aquellas prácticas mixtópicas eran (o son) formulables con concisión, en términos de sus preceptos y restricciones. El relato construido por los fanzines no contiene, en cambio, la indicación de un procedimiento apto para el desplazamiento entre unos y otros valores y sus soportes; o, mejor dicho, contiene muchos, que se modifican o prometen modificarse en tiempos breves, como corresponde a algo que podría definirse como *utopía estilística*: la de los efectos de un hacer que no se define como un hacer algo, sino como un hacer de un determinado modo, que cambiará como una jerga y que, como ella, contará con la provisoriedad como uno de sus valores, y no como una falta.

ENUNCIACIONES. ANARCAS DEL LIBRO Y DEL FANZINE

El narrador del fanzine adopta en ocasiones el nombre de "*anarca*". Al respecto, Ernst Jünger describió en distintos textos y, con especial extensión, en la palabra de un personaje de novela,[13] la diferencia entre el anarquista, con su "confuso idealismo, su bondad sin compasión, su compasión sin bondad", y el *anarca*, que en los trabajos de su búsqueda de libertad "solo quiere dominarse a sí mismo" y "puede vivir en solitario", con objetivos como "hazte feliz a ti mismo". El recorrido por los rasgos de la prensa FA nos ha mostrado algunas propiedades de este hacer, en las tomas de distancia con respecto a las esperanzas totalizadoras del anarquismo clásico y en la atención a los modos estilísticos que permitan contrastar cada acción de diferenciación individual o grupal con otras. Pero tampoco aquí las similaridades se sostienen en una dimensión global. El anarca de Jünger practica sus búsquedas de libertad de manera planificada y eventualmente subrepticia ("tras el uniforme sigue inalterada su libertad interior"); personaje "no moral, sino trágico", "posee un agudo sentido de las normas" que incorpora a un juego muchas veces secreto, mientras en la superficie "no rinde peores servicios que los demás"; jamás, ante ellos, "brama" como los anarquistas.[14] El enunciador que surge de la prensa anarcojuvenil, en cambio, nunca aparenta cerrar su trabajo de acuerdo con esquemas de intercambio verosímiles y legibles; sus gestos y sus textos nunca se organizan en la superficie de una normalidad universal de la comunicación. Su retórica gráfica y verbal construye objetos aparentemente "no diseñados", por su caducidad preanunciada, su exhibición explícita del descuido y el error, el efecto de inmediatez de sus énfasis y el de su superposición de intertextos o referencias no ordenados por la cita. Y sus espacios verbales están siempre cubiertos por el léxico y los giros de una jerga segmental, con apelaciones a una comunicación entre pares, que comparten *en soledad común* problemas y experiencias.

Esta presencia en la prensa FA de un fantasma de interlocución característico plantea un problema descriptivo e interpretativo: ¿la inclusión en estos fanzines de jergas, motivos, selecciones temáticas, etc. juveniles y de la cultura rock-punk los define como desviantes, o más bien como miembros asimilados y no conflictivos de esos espacios culturales? El enunciador y el enunciatario definidos por estos textos, ¿son marginales culturales, o por el contrario son oficiantes –neófitos o no– de ciertos rituales de la cultura, tan inclusivos como cualquier otro? Porque el lenguaje juvenil, en general, posee los rasgos de una programación que, como se ha

señalado en investigaciones sobre el desempeño lingüístico adolescente,[15] presenta no solamente propiedades desviantes con respecto a otras interlocuciones sino también emplazamientos en las previsiones de una “audiencia imaginaria” que privilegia intercambios socialmente codificados.

Esa codificación está aquí también presente. Sin embargo, puede postularse que, paralelamente a esa condición inclusiva, en esta prensa hay un efecto de insularidad y desvío más allá del que puede originarse en la condición segmental de sus sociolectos. Las descripciones de los rasgos que definirían actualmente a la cultura de la posmodernidad señalan un carácter de insularidad (con características renovaciones y mezclas de géneros) en espacios discursivos múltiples, movilizados en un contexto de universales de sentido que se descentran. Pero la complejidad de ese proceso solo se advierte si se atiende a la vez a la singularidad de cada operatoria de diferenciación: en este caso, el efecto desviante es también el del componente de provisoriedad explícita de sus proposiciones, unido a la condición carente (también tematizada y exhibida) de su retórica verbal y su soporte gráfico, mostrados como de posibilidades limitadas y sin planteos de desarrollo. La ética grupal implicada en sus textos se muestra ejerciéndose en la defensa y transmisión de un hacer que privilegia esos valores de fugacidad y perpetuo recomienzo. Un discurso siempre incipiente es el rasgo que garantizará separación y aislamiento, con respecto al texto normalizado de *todo* otro periodismo político. La derrota de la continuidad, amenaza permanente de todo proyecto periodístico, pasa, en esta escritura juvenil, a integrar una empresa estilística.

Por todo esto, puede imaginarse que un redactor ideal de esta prensa, coherente con sus dispositivos de producción de sentido, encontraría difícil aceptar otra de las proposiciones del anarca de Jünger en los párrafos doctrinarios de *Eumeswil*: allí vuelve a decirse que, en el fondo, todos somos anárquicos. Algo poco creíble (pero más aún: poco deseable) para el *loser* que se ha entregado a una confrontativa utopía del estilo. Aunque el suyo sea un estilo de perdedor.

LA MEDIATIZACIÓN PUESTA EN ESCENA[*]

En la transposición a los medios de los géneros tradicionales es ya habitual la puesta en escena de la operatoria misma del pasaje. Una receta de cocina, por ejemplo, suele ser *actuada* por los conductores de los programas culinarios, con exageración de rasgos étnicos y clichés estilísticos en el habla y la gestualización, intervalos testimoniales, paródicos y hasta ficcionales en la exposición y comentarios sobre los juegos de cámara o los procedimientos de montaje. Y fenómenos similares se registran en otros espacios de género, como si el verosímil de una transmisión informativa, lúdica o aun didáctica no pudiera construirse sin la actualización de una prueba, la de una competencia discursiva actualizada y múltiple del operador; intra- y extramediática.

En la televisión argentina actual esos nuevos procedimientos pueden confrontarse con los más tradicionales, y la vida del género parece querer acentuar una indefinición de época. Se estudiarán aquí brevemente dos ejemplos, ambos del tratamiento televisivo de la receta culinaria. Antes, una cita acerca de la receta como género, demostrativa de su oculta complejidad: "...las recetas codifican la verdad comprobada en forma de pasos a seguir. (...) podemos decir que la receta es la técnica del asegurarse a sí mismo. Para todos los que creen necesitar recetas, la seguridad de expectativas es más importante que la posibilidad de realización. Lo importante no es poder imponer las expectativas, sino poder mantenerlas. De esto se sigue que las recetas, al igual que las normas, sirven para absorber la inseguridad y disolver la desilusión".[1]

Creo en la pertinencia (personalmente, me produce el efecto de una total pertinencia) del párrafo de Bolz en relación con la receta *médica*. Pero sus proposiciones incluyen explícitamente, dentro del campo de las recetas, también a las de cocina. Si consideramos toda subclase de recetas en términos de su soporte verbal específico (pero solo en términos de él), tanto su definición del instrumento como su conclusión acerca de las razones de su uso mostrarán ante nosotros condiciones de universalidad. En lo que respecta, por ejemplo, a las recetas culinarias, deberíamos para eso limitar nuestro objeto a los términos estrictos de ese soporte verbal inicial, con sus invariantes de base: temáticas, relacionadas con lo que se presenta como esa "verdad comprobada"; retóricas, las configuradas en esa "forma de pasos a seguir", y enunciativas, las que surgen del carácter indicativo-normativo del texto. El problema empezará cuando intentemos una consideración de la vida del género que vaya más allá de la construcción emplazada en ese soporte. Y no se puede no ir más allá, porque si las recetas, como señala Norbert Bolz, "sirven para absorber la inseguridad y disolver la desilusión", eso debe ocurrir en la instancia de su procesamiento, que incluirá un momento de difusión y otros de lectura y aplicación. Y no parece, al menos hoy, que esas instancias presenten características de unicidad. Ha crecido y cambiado el mundo de esas recetas, género que no solo supo ser tradicional sino que lo fue además (en alguna de sus vidas actuales sigue siéndolo), en los términos humildes y silenciosos propios de una condición instrumental por principio fuera de escena; hasta el punto de volverse apenas perceptible como discurso, atenuado todo rasgo de singularización de su expresión por el privilegio de su carácter funcional.

Pero esa condición ha cambiado, entre otras razones por la incidencia de distintos procesos de mediatización. También, por los cambios introducidos por un estilo de época. En cuanto a lo primero, se impone una vez más el señalamiento de los efectos de producción y, a la vez, de descentramiento del sentido resultantes de la caída de la linealidad y de la de la acotación y el cierre proposicional propias del pasaje de la expresión verbal a los lenguajes híbridos, con componentes de imagen y sonido no verbales, como los de la televisión.[2] Con respecto a lo segundo (se habla aquí solo de *operatorias* propias de la comunicación contemporánea), debe considerarse (también, una vez más, en el campo de una semiótica de los estilos) la expansión de la mostración del momento de la asunción del texto y la de su condición hipertextual.[3]

El discurso culinario y sus folklores

Por las mismas razones enunciadas por Verón en relación con las aporías de la palabra política en su instancia televisiva, los cuerpos de la televisión entran en relación de vinculación-desvinculación con las palabras que podrían acotar su sentido. Y a causa de los efectos estilísticos de la organización discursiva que los asocia, se separan de las palabras y de las instituciones sintácticas de un género de larga estabilidad, como es el de la receta de cocina.

Las recetas de cocina son, o fueron, parte de algún folklore. Para afirmarlo es necesario elegir una definición de lo que se entiende como producción folklórica, y, como se sabe, ha habido varias. Y como ocurre con toda novedad de la cultura, las definiciones del pasado vuelven a mostrar ante ella su diversidad, e incluso sus relaciones de (a veces insalvable) oposición. A partir de la adjudicación ampliamente abarcativa de William J. Thoms, para quien (en la definición de 1846) serían parte del folklore las "tradiciones, costumbres y creencias populares", las especificaciones abren y cierran distintos campos referenciales. Ya casi a finales del mismo siglo, Houme (en 1887) temporaliza el concepto de lo popular: la ciencia del folklore se ocuparía de "la supervivencia de las creencias y costumbres arcaicas en los tiempos modernos". Distintos esencialismos se desarrollan desde entonces a partir de la apelación a lo que puede entenderse como "popular" y como "supervivencia" en las sociedades complejas de cambio rápido. Y en este sentido puede entenderse la definición de Lévi-Strauss como el reconocimiento del área de prácticas implicada en su complejidad y pluralidad, temporal y espacial, "soi qu'on le explique par la nature archaïque des faits étudiés (donc très eloignés, dans le temps sinon dans l'espace), sois par le caractère collectif et inconscient de certaine formes d'activité sociale et mentale dans toute société, y compris la nòtre".[4] Conviene recordar también que, en un momento muy anterior a la expansión de lo que sería entendido por estructuralismo, Jakobson (en un trabajo de 1929) entendió el folklore en tanto "forma específica de creación", como el efecto de una "censura preventiva de la comunidad": una producción cultural que se da en la diacronía de unas *maneras de hacer*, ya que el hecho folklórico se constituye al ser aceptado socialmente el resultado de una serie de versiones, y no en el nacimiento de un texto como en la literatura.[5] Jakobson interviene así en una polémica que venía de los tiempos del primer

romanticismo (Arnim/Grimm: ¿el cuento popular es creado por un hombre genial, por el que habla su pueblo, o por toda la comunidad?) y que no ha cesado: los reclamos de autenticidad o fidelidad en lo que se entiende como "proyección folklórica" remiten a la creencia en esencias de lo tradicional o lo popular, y no al reconocimiento de los efectos de una operatoria que, aunque se desarrolle en un tiempo extenso, siempre recoge los rasgos de una circulación cultural de época. Y lo hace en cualquier lenguaje o soporte: J.-M. Schaeffer separa adecuadamente, al respecto, folklore de literatura oral: el folklore constituiría "l'ensemble d'usages, des croyances et d'activités culturelles tradicionelles d'une société, indépendamment de leur mode: il existe des formes folkloriques par l'écrit".[6]

El sentido de la expresión "actividades culturales tradicionales" usada por Schaeffer debería acotarse. Y hasta el punto de entender esa tradición como la repetición que baste, que solo baste, para vehiculizar la "censura preventiva de la comunidad" de la que habla Jakobson. En los programas culinarios actuales de la televisión, las "tradiciones, costumbres, creencias" convocadas por la puesta en escena de una práctica culinaria, o de una reflexión sobre ella, o de alguno de los modos de producción o consumo de sus elementos, son a veces expresiones discursivas de un estilo de implantación reciente, o aun de una moda. Y en otros casos, las metonimias de género de larga tradición (la presentación de un plato típico acompañada por canciones de su región, las anécdotas de un animador o animadora de cierta edad matizadas con chistes o recuerdos de avisos publicitarios de época) toman la escena como en los programas culinarios para amas de casa de los comienzos de la televisión o los anteriores de la radio.

La partición estilística de los canales argentinos de cocina

En la Argentina, estrategias o azares de la distribución televisiva han hecho que un canal dedicado exclusivamente a los temas del comer y el beber y otro a temas tradicionales *de la mujer* ocupen lugares contiguos en el dial televisivo, componiendo la muestra permanente de una confrontación estilística absoluta.

El primero de los dos canales –Gourmet– constituye el espacio de despliegue de todo lo que puede constituir, en el país, el saber deseable, en la materia, de una clase media que se quiera informada y con aspiraciones de

circulación social elevada. Y su oferta incluye la puesta en escena de accesos a la temática general que se concretan a partir de entradas múltiples, con tratamientos muchas veces fragmentarios de cada producción culinaria, o relacionados con las condiciones de existencia de los elementos empleados: hay un programa que puede clasificarse como de divulgación científica, otro de información empresaria especializada (relacionado con bodegas locales), y varios dedicados a cocinas étnicas diversas, con chefs que extreman su tono lingüístico y sus intercalaciones narrativas de información contextual.

Pero la selección del canal se expresa, aún más fuertemente que en esa diversidad, en las elecciones de ambientación, los niveles de lenguaje y la parada enunciativa de los conductores y profesionales de la cocina que animan cada programa. Que en cada caso puede llegar a proponer algún camino de reescritura de las previsibilidades del género. El "horizonte de expectativas" (en el sentido de Bajtín y Jauss) ofrecido al lector está cubierto siempre por una, digamos, gentil oscuridad. Porque los programas se organizan en torno de recetas pero:

• muestran el lugar del conocimiento singular o microsegmental y no público como rasgo diferencial característico de cada estilo de cocinero;

• ofrecen los datos como parte de una coreografía que pone el acento en rasgos generales de un estilo regional o segmental;

• privilegian informaciones que sirven para componer realizaciones propias, más que para reproducir recetas completas.

• contienen referencias constantes al carácter socialmente representativo (de *nivel* social) de las novedades o precisiones asociadas a cada presentación.

El otro canal –*Utilísima*– mantiene en general los rasgos de sencillez expositiva, lenguaje neutro y promesa de utilidad inmediata de la información que era característica de las producciones "para señoras". Alguna novedad en otro momento impensable (hay un programa de cocineros *gay*) pone distancia con el pasado del género y de su público pero no rompe con los moldes de sencillez temática y retórica del conjunto.

En los años que van del siglo se han roto algunos límites de los programas innovadores del sector. El eje de oposición que permitían establecer con los programas tradicionales había sido pertinentemente descripto como el de cocina *neobarroca* versus *clásica*.[7] Ahora podrían mantenerse los adjetivos calificativos pero convendría, tal vez, cambiar el sustantivo de la fórmula: la cocina es ya solo uno de los espacios mostrados

en la programación, y los otros "campos más allá del culinario", que se mostraban solo a través de los intersticios de la cocina-mundo, ocupan ahora la escena con naturalidad: el bar para el encuentro con el ejecutivo de empresa, el campo sembrado visto desde la galería o recorrido buscando muestras de cultivo, el laboratorio desde el que se explican los usos posibles en la preparación culinaria del nitrógeno líquido. Y se trata de espacios de los que no se promete la presencia futura en escena ni una duración discernible en ella. Los que parecen anunciar una duración mayor son los motivos temáticos, las entradas descriptivas, los repertorios lexicales y su comentario… En relación con una cocina regional, la venezolana, se señaló en un artículo reciente la insistencia de la oposición entre las culturas gastronómicas *gramaticalizadas*, propias de la tradición occidental, especialmente la anglosajona, y las *textuales*, que, con referencia a la clasificación de Iuri Lotman, se autorrefieren como suma de precedentes, de modos de uso, y no de normas y reglas.[8] La partición, que permite el registro de diferencias en los modos de cambio y permanencia de los géneros y subgéneros del universo culinario (ingresar en una memoria no es igual a articularse en una gramática), permite también reflexionar sobre la novedad de algunas de las diferenciaciones más actuales dentro de la cocina mediatizada. Que en su versión más lúdica e hipertextual estaría cerca de la cultura gastronómica gramaticalizada pero se apartaría de ella por uno de sus rasgos barrocos: la mostración de sus paradigmas ordenadores en tanto construcción siempre inacabada, y la del acto de esa construcción como un logro de tanta importancia como el de la producción culinaria misma.

UN MUNDO DE REPERTORIOS

Con distintos grados de verosimilitud en su ocupación de la escena, los actores de la nueva escena culinaria de la TV se muestran en tanto personajes empeñosamente singularizados. En los despliegues personales de animadores e invitados se acentúa el desarrollo de rasgos de estilo difícilmente asociables en primera instancia con otros, y a veces se exhibe la soledad misma (una conductora de programas del canal Gourmet suele servirse un plato de lo que ha cocinado en pantalla y mostrarse cuando empieza a consumirlo en soledad). Y desde esas singularidades se fragmentan datos y relatos de experiencias para componer platos en el

momento, se confronta explícitamente con tradiciones o estilos tanto en la instancia de la preparación como en la de la selección, y de la sucesión de novedades y giros conversacionales surge un efecto de armado de repertorios, en lugar de recetarios.

La novedad puede ser tan fuerte como la del crecimiento cualitativo, por los años treinta, de la receta publicada en libro y en la prensa.[9] Porque implica también un cambio en la relación entre información y acción: la receta que por entonces multiplicó su llegada regular a través de la prensa, o de una versión televisiva serenamente previsible, ofrecía (y ofrece en los programas actuales de corte tradicional) un saber que se despegó parcialmente, con respecto a la receta de circulación privada de la etapa anterior, de la exigencia de la utilidad inmediata; la puesta en escena actual de operatorias de inclusión estilística y juego hipertextual privilegia, además, la articulación entre discursos por sobre las estrategias de aplicación.

Tantas insistencias de época invitan a pasar a campos ya vecinos. ¿Se trata de otra puesta en superficie de la opción por la mostración del hacer, como ocurrió con el hacer artístico? Quién sabe: está la amplificación del momento procesual y de su percepción, pero no suele haber datos sobre estrategias creadas como resultado de momentos del hacer. Es cierto que se deja de privilegiar la reproducción de la receta, y que esa reproducción no era –no es– arte. Pero las decisiones en el curso del trabajo no surgen de una "dialéctica de la promoción anafórica":[10] son sucesivos ingresos de temas o hallazgos. Hay anáfora porque se trata de soluciones o articulaciones con lo que ya se ha presentado o procesado, pero cada nuevo elemento o procedimiento surge de un saber externo y anterior. El chef cliquea... hacia un hipertexto que constituye un repertorio de *salidas*.

III

ENUNCIACIÓN - CONTEXTUALIZACIÓN

LAS DOS DIRECCIONES DE LA ENUNCIACIÓN TRANSPOSITIVA: EL CAMBIO DE RUMBO EN LA MEDIATIZACIÓN DE RELATOS Y GÉNEROS*

LA CAMBIANTE, SENSIBLE CULTURA DE LA TRANSPOSICIÓN

Ante las transposiciones de los últimos dos siglos –de los géneros de la palabra escrita y oral al teatro o a la ópera y después al cine, la historieta o la radio, con las correspondientes inversiones y retornos en el sentido del pasaje– surge, casi naturalmente, una tentación retórica, la de la personificación de la cultura. Que aparece, en perspectiva, comentándose, corrigiéndose, pensándose a sí misma de etapa en etapa.

En los primeros ochenta años de cine, la narrativa parecía usar las grandes producciones transpositivas para dotarse de linealidad y agregarse una moralidad transparente, alejándose de las complejidades de la literatura y de la diversidad regional y estilística de sus creadores. Después, crece una operatoria contraria, que en una personalización de la historia podría imaginarse como una autocrítica de esa cultura transpositiva.

En parte, esa nueva operatoria implica el retorno de una complejidad retórica y enunciativa que, cuando estaba en el texto fuente, había sido desatendida en las transposiciones anteriores. Aparece como evidente y datada la esquematización esencialista que había ocupado las versiones anteriores, y el procedimiento se manifiesta, además, como uno de tantos dentro de los que conforman el estilo de época. Así, en una versión para la televisión del *Quijote* –la guionada por Camilo José Cela a principios de los

noventa– se recuperan citas y fórmulas del original, con sus referencias a escrituras anteriores y su confrontación de géneros y de personajes de género en cuanto tales.[1] También vuelve la complejidad y oscuridad del drama shakespeareano, en paradas poéticas como la de *La Tempestad* – versión cinematográfica de Peter Greenaway– o en metatransposiciones como la de *Ricardo* III por Al Pacino. Pero también los relatos de aventuras para grandes públicos recuperan sus perfiles y sus accidentes: Tarzán vuelve a su ambivalencia –humano-animal– en *Greystoke*, y Batman, a su condición lóbrega y vengativa en la redefinición dramática de Tim Burton, en ese caso por la transposición de los rasgos de parodia dramática de trabajos historietísticos como los de Frank Miller.

LA COEXISTENCIA DEL *REVIVAL* Y LA MODA

No todos son retornos o recuperaciones en estas caídas de la sencillez. La condición de *friso* escénico y las composiciones de desnudos en profusión y con función de coro del film de Greenaway no estaban en Shakespeare, ni estaba la mirada ecológica o etológica de *Greystoke* en los folletines de Edgar Rice Burroughs, ahora invadidos en la pantalla por un mensaje ideológico de época, en una transposición fuertemente interpretativa. Al dar lugar en sus desarrollos a la complejidad y la tensión, la transposición invierte el sentido habitual de sus producciones; y lo hace, en unos casos, recuperando sentidos perdidos u ocultos –en versiones anteriores– de la obra o el género transpuestos, y en otros, introduciendo cambios que son fracturas ideológicas, en el sentido de que introducen nuevas claves generales de lectura. Pero en cualquiera de ambas opciones, la transposición abandona previsibilidades pasando, si se parafrasea la formulación de un creador contemporáneo de la narrativa mediática, “de la palabra *c* a la palabra *h*”; es decir, de la continuidad a la historia. John Byrne, guionista y dibujante de las reformulaciones de Superman y Batman de 1999, utiliza y fundamenta en un epílogo de la primera parte de la serie ambos conceptos. Reconoce así, a la vez, que los esquemas narrativos de base, con sus motivos característicos, no pueden abandonarse sin volver ilegible la transposición como tal, y que, inversamente, solo las rupturas de esa continuidad permiten conversar con los estilos de época.[2]

Los nuevos obstáculos en el camino transpositivo de los transgéneros

La instalación de estos campos de modificación del sentido tradicional de la transposición interlingüística e intermediática no vino sola; implicó, además, una alteración de algo que había operado hasta entonces como garantía del efecto de continuidad en el pasaje, ya que fueron afectadas, también, las expectativas de permanencia de un transgénero en el viaje entre medios y lenguajes. En el período anterior, solo en las versiones satíricas se producía la caducidad de un transgénero: en la transposición *seria*, el western seguía siendo western al pasar de la literatura al cine o a la historieta; y lo mismo pasaba con la novela policial de enigma o la novela histórica, que insistían en sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, ahora típicamente amenazados por el componente experimental –en el sentido de una puesta en escena de distintas formas de imitación y transformación, más allá de su relación con el sentido del relato–[3] del estilo de época.

Como se sabe, en la etapa de irrupción de estos cambios se quebró en los medios la vigencia de un principio general de coherencia genérica: pasó a ser habitual que una telenovela pudiera convertirse, en un episodio, en un teleteatro de costumbres, y en otro en un programa periodístico o en un film histórico; o que un programa de entretenimientos, en algún momento de cada emisión, se convirtiera en una sátira de humor político.[4] Esto aportó a la inestabilidad de la inserción de género en la transposición: la orientación “adaptativa”, clásica en la transposición cinematográfica –que debía mantener una promesa de género como parte del contrato de lectura–,[5] fue sustituida por un repertorio de prácticas hipertextuales ampliado desde su inicio por la inestabilidad del texto receptor.

Las caídas de lo temático

La caída de la fidelidad genérica fue posibilitada por otra, que incidió de manera directa en la ruptura de la continuidad de género: la del carácter estable y la direccionalidad espaciotemporal de la relación motivo-tema. Una escena característica de la comunicación de época es la de los motivos negándose a constituirse en temas, con la consiguiente prolongación de la

vacancia de sentido de los motivos narrativos y escénicos conocidos como señales de género y estilo.

Así, ha ocurrido que:

1. Se ha producido un cambio de acentuación, de lo temático a lo retórico

La transposición y las fórmulas del comentario crítico de época permiten suscribir la hipótesis de que hemos pasado de la primacía de una lectoescritura temática –narrativa-argumentativa– a la de una lectoescritura retórica –lúdica-descriptiva–.

Los narratólogos probaron largamente la condición ubicua de lo narrativo; también demostraron la vigencia de la misma condición los que han intentado definir el alcance de otros campos retóricos más allá de la literatura, primero, de otras superficies discursivas, después. De Propp a Barthes, así como a Bremond y Todorov, se expandió la comprobación de que no solo "son incontables los relatos del mundo", sino también la de que es imposible la imaginación de un mundo –humano– sin relatos. En un borde de lo narrativo, autores de nuestra actualidad recordaron también que, más allá de la ficción y de la historia, hay también obligadamente relato, por ejemplo, en la argumentación.[6] Pero no han sido menos convincentes las demostraciones relacionadas con el campo de lo retórico-figural o de distintas prácticas hipertextuales. Las generalizaciones descriptivas de Jakobson, que subsumían al conjunto de la cultura en la oscilación metafórico-metonímica, fueron seguidas, con menos fascinaciones y rechazos de la crítica pero con igual amplitud referencial, por trabajos como los de Lakoff sobre las metáforas de la vida cotidiana: más enmascaradas que las operatorias de género o estilo clasificadas por Jakobson pero más abarcativas aún de amplísimos universos discursivos.[7] Amplios y, sin embargo, de baja articulación interna, si se los compara con los universos del relato. Un modo de organización textual recorre un discurso y exige focalizaciones y proyecciones específicas, porque no se muestra dando cuenta de la totalidad de ningún universo de sentido. Y la generalización exige, entonces, una difícil decisión; casi una opción moral de la crítica, que solo en ella puede experimentar el riesgo de la hipótesis explicativa. Paolo Fabbri proyectó la conceptualización de este retorno de una problemática que excede la del fragmento, tan insistentemente referido al conjunto del estilo de época, al campo polémico de las definiciones de lo que debería

entenderse como un concepto actualizado de la investigación semiótica.[8] Confluyentemente, el crecimiento del análisis de lo descriptivo instituye la figura de un sujeto de la descripción, que percibe combinaciones y retornos de objetos puntuales, entre la diversidad y la diversión, y atiende a la fuerza de gravedad de las pequeñas constelaciones antes que a las razones de una continuidad lineal o de un destino narrativo.[9]

2. Con la caída de lo temático, ha cambiado el lugar y ha crecido el peso de los motivos de la cultura

La relación motivo-tema ha perdido su carácter estable y su direccionalidad textual-temporal: una escena característica del "estilo contemporáneo" es la de los motivos *negándose* a subsumirse en temas.[10] En distintos productos mediáticos, los clichés de la gestualidad, de la palabra, del dicho se expanden como citas de un estilo o de una zona cultural sin servir al tratamiento de un tema explicitado ni a su privilegio en un desarrollo narrativo.

Pero esto no ocurre –más allá de Auerbach y sus definiciones históricas de la mímesis ficcional, y más recientemente de algunas, fecundas en otros campos, de Lyotard– porque un modo épico del relato, con pasos y escenas de contenido narrativo indudable, esté siendo una vez más sustituido por un modo bíblico, oscuro y polisémico.[11] Estos motivos libres, que remiten débilmente a tipologías genéricas y estilísticas ahora permanentemente tematizadas y autoironizadas, parecen detenerse siempre un paso antes del cierre temático, pero no por una condición de oscuridad, sino porque no acaban de organizarse en términos de una relación esquematizable (iluminadora) entre sucesión y transformación; remiten a memorias separadas que en algún momento se mostrarán como intraducibles entre sí. Y que exigirán, cada una, un *programa de lectura* diferente. Una denominación con adecuadas remisiones de sentido dentro de esta problemática fue adoptada en un trabajo reciente para nombrar el replanteo constante de programas de lectura requerido por la propuesta mediática contemporánea: "el formateo de la mirada".[12]

3. La producción del efecto metonímico en presencia se destaca como dispositivo retórico

Si bien la metonimia es una figura de sustitución –basada en relaciones de contigüidad espacial, temporal, de causa-efecto...–, la prevalencia de los desplazamientos que la fundan, aun sin sustitución de términos, ha sido percibida como determinante de una condición metonímica general de un texto o conjunto de textos. Así ocurre en el ya mencionado texto fundacional de Jakobson pero también en Barthes y Metz; en Jakobson y Barthes, con el señalamiento de un efecto de realismo derivado de las contigüidades mostradas como meramente fácticas dentro del universo diegético.[13] Pero puede sostenerse además que la especie ("impura") de la metonimia en presencia ha crecido como uno de los rasgos representativos del estilo de época.

Una explicación a discutir: la sustitución entre términos de la metonimia lograda como tal (es decir, no la metonimia en presencia sino la que completa su dispositivo de sustitución) exigiría el privilegio narrativo de uno de los términos como sujeto u objeto del decurso dramático. Como no la hay, insiste la copresencia de esos términos y la polisemia del contexto, y por lo tanto, la postergación del cierre del sentido.

La descripción de estas insistencias puede convocar, por supuesto, otros marcos bibliográficos contemporáneos, como el de una parte de la crítica feminista y su circunscripción de una primacía metonímica como dispositivo característico de una literatura femenina.[14] El carácter ampliamente abarcativo –en ese sentido, también jakobsoniano...– de ese sesgo de lectura puede habilitar su inclusión entre los extrapolables a la consideración de los rasgos del estilo de época.

CONCLUSIONES PROVISORIAS, EN EL CONTEXTO DE UNA CULTURA *DE LA TRANSPOSICIÓN-EMISIÓN*

Cabe considerar los efectos de estas novedades en la configuración de los universos discursivos de la transposición contemporánea. Parto de la presuposición de que la servidumbre temática es lo que convierte en instrumental –didáctica, política, ideológica en cualquier sentido– la operatoria textual; por otra parte, es esa misma servidumbre la que garantiza en la transposición la fidelidad del pasaje. Y es lo primero que cae cuando la transposición autonomiza su sentido y se constituye en transposición-emisión –es decir, definida en términos de su independencia con respecto al

supuesto mensaje del textofuente–. Esta modalidad transpositiva es ahora el relevo habitual de la transposición-recepción –es decir, la que se define en términos de su fidelidad narrativa y temática–; introduce cambios en el lugar del relato y del tema porque pone en escena la dudosa palabra de su propio tiempo, conservando para la visibilidad de su condición de transposición solo un repertorio de motivos y/o esquemas narrativos parodiados –la parodia puede ser seria– trasladados desde el texto fuente. Su trabajo demuestra que las áreas problemáticas estructuradas –en que consisten los campos temáticos– son construcciones de época –de distintas épocas–. Se ingresa así a un momento de cambios aparentemente frívolos y sin embargo muy graves; ahora en el campo de una victoria de lo retórico sobre lo temático, ocurre sin embargo que se explicita algo tan importante como otra victoria, la del juego sobre el sistema como motivo dominante del cambio de época.[15]

Pero: "el motivo que se niega a confluir con otros en el tema" es solo una metáfora construida para nombrar el efecto de sentido del crecimiento del número y el peso de los motivos "libres" en los textos contemporáneos. Obviamente, los motivos no se niegan a organizarse; están en otro tipo de organizaciones, constelaciones de objetos y formas con sentidos temporarios, ligados a estados de la circulación de discursos en distintas áreas de intercambio semiótico. El pasaje de un momento transpositivo a otro parece haber quitado, en principio, seriedad a la escena: se ha producido la sustitución de una cierta figura de enunciador que se mostraba convocando temas legitimados por otra, la del que solo se muestra articulando y modulando un discurso. Ciertas definiciones de lo que se entiende como "sujeto de estilo" parecen especialmente apropiadas para describirlo. Así, en el diccionario de Greimas y Courtés se dice sobre el sujeto de estilo que se constituye como efecto del discurso-enunciado: es "como una forma a construir, sin cesar enmascarada y designada por los objetos significantes a través de los que ella se manifiesta".[16]

En un intento, tal vez nostálgico, de narrativizar esta misma conclusión, podría decirse:

Si el espectador de la era de la reproductibilidad técnica era ya el sujeto de una erudición distraída, y también, antes aun de que se le abrieran los teclados de la interactividad, un erudito forzoso que se ignora,[17] ¿qué cambios enunciativos ha traído la nueva etapa?

Tal vez ese espectador haya pasado de la condición del erudito a la del *bricoleur* que, si bien en parte puede seguir siendo un erudito, ya no lo ignora, porque tiene que actualizar y operativizar su saber en cada bricolage, y es comparativamente poco lo que ahora se distrae, porque:

a) los recorridos son por las pantallas reconocidas en la diversidad de sus soportes, con actualización permanente de la información sobre sus diferencias operativas, y

b) el desandar de las citas suscita asociaciones *diurnas*, y no de ensueño, o de un ensueño frío –errancias taxonómicas...–.

Y ese espectador no mantiene, ya, la distancia con la autoría que es característica del erudito y del coleccionista, porque a partir de esos reconocimientos debe ¿escribir?, ¿componer? en cada situación de lectura y reconocimiento –debe clasificar (coleccionar) en obra–.

Y a esa supresión de la distancia puede llamársela también pérdida, pero solo desde un cierto imaginario de lector. Una cierta ¿cómica? condición de obviedad se cierne sobre el momento del pasaje a la escritura. ¿Cuál es, ahora, el drama del escribir, cuando se transpone para jugar, aunque se trate de un juego trágico, y para exhibir el juego como producción? Y ¿cómo planteárselo?

CREAR/INVESTIGAR: FATALIDAD DE UNA RETÓRICA DE CONFLICTO*

Las que siguen son anotaciones sobre la siempre problemática articulación, en producciones de diseño o en las denominadas culturales o artísticas, de una instancia de invención o creación con otra teórica, analítica o metodológica. Cierto tono de seguridad es solo el resultado del intento de poner algo de claridad en la exposición de un tema que siempre me ha parecido oscuro, y sobre el que he cambiado varias veces de opinión. Comienzo con la memoria de dos escenas reales.

1. Dos exponentes de la publicidad creativa y con toques de refinamiento de fines de los años sesenta conversan, en una cena rememorativa ocurrida más de tres décadas después de su coincidencia en emprendimientos empresario-profesionales de entonces. Uno de ellos continúa además, desde aquellos años, una carrera académica como profesor de diseño y arquitectura. Coinciden en que "lo que mató a la publicidad fue el *brief*", es decir, la generalización del uso de listas tentativamente organizadas de especificaciones estratégicas y/o tácticas para la articulación de la planificación y/o investigación de la comunicación con el momento creativo y productivo. Acuerdan en que la imposición del uso del *brief* habría aplastado las posibilidades de invención y originalidad de la publicidad.

2. Los directivos de una editora de revistas, que ha empleado a lo largo de décadas distintas técnicas de investigación de la oferta y la demanda de revistas de gran tirada y de programas de radio y televisión, se reúnen con un grupo de investigadores con el que acaban de realizar un primer acuerdo de trabajo. Dos altos responsables del área periodística relatan lo que

entienden que tuvo de eficaz e ineficaz el trabajo anterior con otros investigadores. Ponen como ejemplo sintomático de una relación ineficaz la pregunta de un investigador acerca de las razones por las que en los títulos de una revista de interés general se había empezado a usar la expresión "mundo psi" en vez de otras que también remitieran a la psicología, el psicoanálisis, etc. pero en las que no se incluyera el apócope. La respuesta (contada con diversión y mostrada como obvia) habría sido: "porque 'psi' es más corta, tiene tres letras y da más posibilidades para jugar con el diseño del título...".

En ambos casos, lo notable no es el rechazo de la articulación entre una instancia de invención o creación y otra teórica, analítica o metodológica, sino la circunstancia de que el rechazo ocurra en espacios en los que ambas instancias se articulan habitual y permanentemente. En lugares de trabajo como los de los opinantes, la planificación, el análisis de las comunicaciones y el de sus efectos forman parte de todos los proyectos relevantes y de la rutina de su realización; y sin embargo, aparece el rechazo, digamos, espontaneísta. El del intuitivo que confía en su corazón o –según dichos implantados en las "comunicaciones aplicadas" desde hace mucho– en su estómago. La pregunta viene sola: ¿por qué necesitan a veces hablar de su trabajo como simples intuitivos los que –se sabe– no lo son?

Y bien: tal vez el rechazo sea parte de la escena de contacto entre investigación y creación, y no dependa de personas o equipos. Cuando creo, o invento, o realizo, tal vez sienta la necesidad de enfatizarlo, demostrando que, si pienso, lo hago de una manera singular, que me complacería designar de otro modo. Y viceversa: cuando busco razones, tal vez tenga la necesidad de demostrar que si pienso no invento, lo cual es un poco más triste pero no seguramente menos frecuente como parada de conflicto.

Intercalo una tercera anécdota, esta con final casi feliz: una vez, todavía en mis veintipocos y trabajando en Eudeba (Editorial Universitaria de Buenos Aires) cuando su director era Boris Spivacow y se hacían ediciones de clásicos literarios argentinos en grandes tiradas, recibí un pedido extraordinario: Luis Moglia Barth, el director legendario de las primeras épocas del cine argentino, me propuso que le guionara un documental sobre el trabajo de ilustración que Raúl Soldi estaba realizando para una nueva edición de *Juvenilia*, de Miguel Cané. Creo que me lo pidió por error, pero en cualquier caso, mi reacción siempre hubiera sido la que fue: acepté avergonzado y fascinado (pensaba que Moglia Barth era un director

comercial, y que eso no debería haber sido para mí, pero eso también era el cine...), y, eso sí, traté de desempeñarme como un guionista conceptual y sistemático. Cuando tuve que pasar de los momentos en que el pintor se documentaba, paseaba por el viejo San Telmo, etc., a los de la otra etapa, la de su trabajo en estudio, incluí una frasepuente, que me pareció algo demagógica pero necesaria. Hablando del pintor puesto por fin, plenamente documentado, frente a la tela, la voz del relator en *off* decía: "Entonces trató de olvidar, y de volver a ver". Y ocurrió que ese fue el motivo de todos los elogios. No sé quién vio el documental aparte de los de la editorial universitaria y sus colaboradores, pero precisamente esos espectadores –que paradójicamente eran en su mayoría, digamos, de los que entonces se denominaban cientificistas– recordaron elogiosamente la frase. Una frase ¿espontaneísta?, ¿impresionista?, ¿inspiracionista?

Ahora pienso que los prestigios de la idea de que es posible una inspiración sin memoria no dependen de las opiniones estables de algunos: en determinados momentos, enfrentados a la práctica de la producción de textos o imágenes, todos queremos separar esos mundos. Solo que lo que se rechaza no es cualquier memoria, sino la que no está ligada a lo que viene haciéndose. Como si una razón *interna* a la obra se quisiera reproducir y conservar. En toda producción hay un momento artístico y, según frase tal vez no suficientemente recordada de Étienne Souriau, "el arte es la dialéctica de la producción anafórica". Es decir: el juego entre cada nuevo elemento producido por el trabajo del arte y algo de lo que ya estaba en la obra y que la novedad cita, o alude, o compensa, o realza, o impugna, o desmiente... La dialéctica entre lo que llega y lo que ya estaba va armando otra lógica, que en algún momento creerá de sí que es la única, y que se sentirá amenazada por las que se han consolidado fuera de su presente historia de trabajo. Salvando distancias entre escuelas, teorías y objetos de interés, creo que la proposición de Souriau confluye con la más conocida de Jakobson sobre la condición reflexiva, de "vuelta del mensaje sobre sí", de la función poética.

Pero lo nuevo que llega a la obra, en cada momento de su construcción, viene de un afuera oscuro y múltiple, en el que, en las "artes aplicadas", se incluyen los objetivos y/o funciones del texto o el objeto a construir, nunca del todo procesables en el *momento del arte*. Es obvio: desde los afiches de Cassandre nos interpelan un sujeto artístico y un persuasor; y es probable que hayan habitado el mismo cuerpo. Pero aun así puede postularse la

insistencia de zonas o niveles de conflicto en esa confluencia: el juego estético, visual y verbal tomaba la escena en los afiches de Cassandre, y eso no ocurría en todos los afiches de su época y región, que tenían otro balance –aunque fuera él también perpetuamente inestable– entre juego estético y propuesta argumentativa. Y cuando los protagonistas concretos de la asociación y el conflicto entre plan y tablero son distintos y diferenciables, la confrontación no es perceptible únicamente en los rasgos del producto final sino también en los discursos que comienzan antes del proceso de producción y continúan en cada una de sus etapas y después de su presentación final.

¿Confrontación para qué? Podría contestarse: depende de la confrontación. Hay confrontaciones para todo y para nada. El conflicto del que hablamos no surge de la falta de cooperación o de la ignorancia de alguna de las partes: es constitutivo de la escena de trabajo. En algún momento, el hacedor del texto o el objeto final procede como si pensara *con* el objeto, o como si dejara que el objeto pensara. Y el investigador o planificador (sea él mismo u otro) cree, en alguna vereda de enfrente, que de su análisis ha surgido el perfil, nítido y contrastable, del objeto a producir. Si esto fuera todo, la asociación de las partes sería imposible. ¿Hay casos en que no lo es?

A discutir: probablemente hay casos en que *sí* es imposible. Por ejemplo, cuando la búsqueda de autonomía del creador o realizador (o del grupo realizador) se resguarda apelando a los blasones de la experiencia: alguien sabe lo que tiene que hacer porque los años, la vida, la calle y, sobre todo, el trabajo se lo han enseñado. La discusión con cualquier opinante externo, desde esta parada polémica, es imposible e inútil. Se ha partido de la descalificación de ese oponente –que *no tiene* experiencia– privándolo anticipadamente de la posibilidad misma de hablar. Es lo que pasa con cualquier argumentación *ad hominem*, solo que en este caso el recurso se aplica de una manera inicialmente invertida y cazurramente indirecta.

También es, con seguridad, imposible la articulación polémica de las dos instancias si desde el lado de la creación/ producción se apela a la creatividad como misterio o como don. La zona de misterio permanecerá por siempre, pero es imponderable e indecible. De su convocación como argumento solo puede esperarse la aplicación de un criterio de autoridad. Como se sabe, en las historias del arte y de la teoría poética se emplaza el comienzo de esa proposición en el primer romanticismo (aunque aclarando

que constituye solo *una* de las teorías románticas sobre la creación). Pero es difícil imaginar cuándo podrá postularse su fin: aun en las prácticas más utilitarias de la comunicación o el diseño, resurge con frescura en cada etapa...

Y de la instancia racionalista de la planificación o la evaluación también se aporta a la construcción de imposibilidades dialógicas. Por ejemplo, desde la apelación a los poderes de un saber o un método que se basta a sí mismo. Que no va construyendo sus procedimientos a partir del choque con los accidentes y novedades de su objeto, sino que convierte esas novedades en ejemplos de una teoría previa y completa. Digamos que así se encuentran ejemplos en lugar de casos, lo que permite no sorprenderse nunca de nada.

El ¿antirretoricismo? de los creativos y el ¿anticreacionismo? de los analistas se parecen en algo: constituyen los enmascaramientos de unas prácticas que se quieren totalizadoras, abarcativas, sin carencias. Los creativos que eligen (nunca en permanencia) una posición antiteórica también fundamentan racionalmente sus propuestas; en último caso, apelarán a *anécdotas explicativas*, que cumplen el rol del análisis rechazado. Del otro lado, los analistas tratan de ser originales y en sus conclusiones llegarán a apelar a síntesis impresionistas, reforzadas por metáforas que acoten seductoramente el campo problemático. Los creativos implican en su discurso entimemas retóricos, y los analistas ensayan retóricas del conmover que no pueden tomar el centro de la escena ni decir su nombre; aristotélicamente, intercambian los recursos del *conmover* y del *convencer* buscando un imposible centro de escena que los libere de la dependencia con respecto a un rol opuesto y complementario; pero están mostrando, así, la fascinación con que viven la amenaza del otro. Del que sienten que puede dejarlos sin nada. El riesgo es la amenaza, para cada uno, de las totalizaciones histéricas de su contraparte.

Si hay una solución, tal vez esté en los bordes de esos mundos acostumbrados a no rozarse. Tanto el método que se va creando en el momento de la creación y la invención como el que apela a los campos sistematizados de un saber previo y externo encuentran los cierres de sus propuestas después de integrar el dato escandaloso por imprevisible, después de la ocurrencia de una experiencia perceptual no buscada (ese cambio de régimen estaba en la definición peirceana de la abducción). Tal vez el reconocimiento de esas líneas de fractura y sutura en el discurso del

otro pueda habilitar la formulación de una pregunta pertinente para ambas partes.

Suturas: en un número anterior de *tipoGráfica* apareció un artículo de título provocador: “Me gusta”, del diseñador Alexander Gelman. Contra lo que el título parece anunciar, el texto contiene proposiciones que remiten a tiempos de un racionalismo duro, como esta: “Siempre he tratado de diseñar objetivamente, buscando ese estado perfecto donde las decisiones de diseño se toman sobre la base del análisis racional y del cálculo preciso”. Sin embargo, una apasionada elección estilística se despliega antes y después, con palabras como: “Considero que el verdadero proceso creativo tiene siempre que ver con la sustracción y nunca con la adición. Es acerca de hacer elecciones y descubrir lo esencial. No importa lo que se haga, diseñar una tipografía, pintar, escribir un poema, componer una canción o dirigir un negocio”. Creo que cualquiera de las dos afirmaciones podría vivir sin la otra, y que el diseño, la pintura, la poesía, etc., pueden vivir sin ambas. Pero entiendo que las dos, juntas, traen algo de bueno, porque muestran el juego singular de razón y pasión de ese “proceso creativo”, su razón poética. Dos sujetos: un teórico inconcesivo y un diseñador de estilo se encontraron en Alexander Gelman y descubrieron la posibilidad de conversar de manera productiva, a partir de unas proposiciones genéricamente contradictorias. *Objetivamente*, no puede negarse –y esto va en contra de la proposición de Gelman– que el arte ha trabajado también por adición, desde el romanticismo de Schlegel, con su Poesía Universal Progresiva, hasta las contextualizaciones y sumatorias escandalosas de Duchamp, y después de los pop y sus continuidades hasta nuestros días. Pero hay una convergencia fluida entre este discurso que se quiere objetivo y esta opción por otro retorno del *menos es más*. Una parte de la poética del último siglo nos educó para verlo así. No creo que lo que Gelman dice sea verdadero en relación con la complejidad del acto creativo, pero eso que dice es una de las condiciones de existencia de su máquina productiva y, entonces, de su verosimilitud de creador.

SEMIÓTICA Y ESTUDIOS CULTURALES: COINCIDENCIAS EN UN ESPEJO DE IMÁGENES INVERTIDAS*

Es probable que el homenaje a un investigador emplazado en el campo de los estudios culturales no pueda consistir únicamente en el relevo de una trayectoria y sus logros teóricos y de conocimiento, sino también en el de su condición de operador de conflictos y fundaciones en un campo constitutivamente inestable de la cultura y de la política de la cultura. Los temas y conceptos involucrados serán también, o más bien, campos problemáticos, y como tales remitirán a historias polémicas en las que insistirán en tanto objetos de rechazo o fascinación. Rechazo de formas proposicionales que siempre se presentan como de algún modo provisorias y no destinadas a cerrarse, y fascinación ante la epifanía de sus objetos, de esos innumerables objetos convocados desde una blandura metodológica que "deja ver", aunque se diga que en muchos casos no se sabe bien qué.

Dicho lo anterior desde un campo habitual de trabajo que no es el de los estudios culturales, y que ni siquiera es el de otros mundos cercanos de conocimiento, pero asentados a lo largo de un tiempo extenso, como los de la sociología o la antropología, puede constituir una manifestación de petulancia, cercana a la grosería intelectual. Pero es que en este caso se habla desde otro estado de discurso crónicamente fracturado en sus títulos y superficies (y no solo en sus extensiones y aplicaciones, como puede ocurrir con los de las disciplinas afirmadas en un Tesauro académicamente consolidado): el de los "estudios semióticos". Un campo desde el que esos emplazamientos inestables y esos objetos y búsquedas han sido sentidos ya de alguna manera propios, y por más de una razón.

Quiero señalar que conocí a Joris Vlasselaers en una instancia de escucha muy coincidente con esos rasgos de su campo de búsqueda: fue en un encuentro acerca de la problemática cultural planteada por las nuevas políticas regionales, esta vez en *mi* región, la de los países que en este final de siglo constituyen, al Sur de América Latina, el “Mercosur” (entre ellos, Argentina y Brasil).[1] Todo encuentro sobre temas regionales es un encuentro político, pero, se sabe, cuando los participantes son escritores e investigadores universitarios, la política es particularmente segmental, las fronteras son en parte las de las corrientes teóricas o académicas, transversales en relación con las fronteras geográficas, y las censuras a temer en el diálogo no son las que el poder político o económico puede instalar en los medios y la cultura de masas sino las que desde distintas perspectivas se describieron en relación con el discurso académico y la inercia de sus jerarquías (con las paradas admonitorias que, en zonas discursivas más amplias, encontró Michel de Certeau: dispositivos de manifestación disidente característicos del conjunto de nuestra enunciación polémica). Una cierta *poética del rechazo correcto* puede impedir, en tales oportunidades de encuentro, la consideración de todo tema del día, en primer lugar por el hecho de serlo; así estaba pasando, en este caso, en un tramo de las exposiciones y discusiones. En una de las jornadas había ocurrido que la constelación temática abarcada en la convocatoria, interesante y apta para la instalación del tratamiento de las particularidades del “estilo de época” en el arte y la cultura de estas latitudes, no fuera tomada por los expositores, ocupados de manera general por el tratamiento de los riesgos que correría en nuestro tiempo la palabra del intelectual mediatizado (es decir, televisado, porque en este tipo de manifestaciones de alarma el medio gráfico, se sabe, no suele ser percibido como masivo y solo genera angustias por lo que dicen o callan sus palabras).

En ese contexto, la exposición de Joris Vlasselaers constituyó para mí una de las excepciones del encuentro. Habló de un tema caro a la tradición de los estudios culturales, como es el del antes y el después de la obra literaria, y lo hizo con reconocimiento de las instancias mediáticas, múltiples, en las que se despliegan la cita y la transposición. Oyéndolo desde una relativa exterioridad con respecto a los estudios culturales, no pude dejar de escuchar con interés... semiótico esa focalización del decurso de un objeto tan trabajado y prestigioso fuera de él. Y de escuchar después, en intercambios posteriores, su interés en la puesta en fase de experiencias

docentes y de investigación centradas en similares objetos y con parecidos objetivos de búsqueda, sin tomas de distancia originadas en la orientación teórica de origen o en las fronteras académicas, aun las nacientes. Digamos, y esto es lo más importante, que la posibilidad de los emprendimientos compartidos era percibida a partir de un privilegio de la definición de objetos y problemas, antes que de métodos o perspectivas teóricas; lo que no implica necesariamente (podríamos decir, sencillamente: no implica) la apelación a las cortesías académicas de la interdisciplinariedad. Se abría paso en la propuesta una transdisciplinariedad no programática (no *partidariamente* hermenéutica), sino convocada desde el reconocimiento de instancias, niveles y dispositivos de producción de sentido no homogéneos, que requieren por lo tanto distintas estrategias de lectura.

No me pareció que la proposición de Joris Vlasselaers encontrara una recepción especialmente entusiasta entre los asistentes a esa mesa, afianzado ya un intercambio más enunciativo que temático (un juego de *paradas* enunciativas, antes que uno de abordajes temáticos o elecciones de nivel o de objeto). Allí también, podía postularse la insistencia de un cierto isomorfismo entre ese inestable emplazamiento coyuntural de la exposición de ese profesor e investigador del campo de los estudios culturales y la definición histórica, siempre en transformación, de una parte de la problemática de esos estudios. En la lectura posterior del trabajo encontré la confirmación de esa impresión inicial.[2]

Entre las razones de mi coincidencia de aquel momento (y la que siguió en la lectura) con la posición de Vlasselaers se encuentra, creo, la de la percepción de lo que entiendo es una suerte de reproducción en espejo *invertida* de algunos de los problemas de instalación de los estudios culturales (en el campo general de las ciencias sociales) en el espacio problemático (en el mismo plano) de la semiótica. Porque la semiótica ha sido acusada –especialmente en algunas regiones académicas y políticas– de no atender al conjunto de la problemática social (porque se limitaría, rígidamente, al estudio de los textos), y los estudios culturales han sido marcados por sus impugnadores por querer abarcar ese conjunto, relacionando flojamente lo que distintas disciplinas habrían acotado y separado con rigor.

Y la impugnación toma fuerza cuando se proyecta sobre la complejidad *vivida* de la cultura contemporánea.

Como ocurre con la discusión de los estilos de época, la distancia histórica posibilita la aceptación de sus desarrollos analíticos y sus esquemas comparativos, rápidamente percibidos, en el otro caso, como dispositivos de parcialización, y entonces de enmascaramiento o inocentamiento de una problemática. Raymond Williams hablaba, en textos largamente influyentes y fundadores en relación con los *cultural studies*, de "formas históricas" en las que se había expresado alguna "combinación específica de medios de producción"; así, señalaba en la vigencia de la "forma griega" singulares "relaciones dinámicas entre lo único y lo común" ligadas a los cambios históricos de una etapa de transición.[3] Pero la distancia histórica establecía, en este caso, esa posibilidad de generalización que los cambiantes escenarios y dispositivos culturales de nuestra contemporaneidad dificultan. El pasaje –descriptivo y, más aún, explicativo– entre series y zonas de intercambio social, en la indagación de la dinámica cultural contemporánea, no solo ha planteado problemas teóricos y metodológicos que siguen abiertos en ese y otros campos de los análisis de la cultura; además, ha generado esperanzas y rechazos en espacios de dura polémica, que cuesta describir con alguna distancia pero que aportan a la reflexión sobre campos insoslayables de la ciencia social contemporánea: los medios, la "cultura masiva"; la pervivencia, reformulación o sobrevida de distintas formas de la "cultura popular".

La crítica se proyecta en ocasiones sobre resultados e interpretaciones, o sobre la pertinencia del interés proyectado sobre determinados objetos de estudio. Así, se objeta la postulación de la continuidad y la consideración en términos de aparente homogeneidad de distintos segmentos sociales marginados o sometidos (negros, mujeres, etnias diversas en diferentes espacios políticos), en la medida en que no se habría atendido al hecho de que esos conjuntos están fracturados y divididos por contradicciones que se despliegan en otras dimensiones y niveles. Pero en este caso se trataría, si se acepta la crítica, de malas aplicaciones o recorridos equivocados de una estrategia de conocimiento que no podría, de todos modos, desvalorizarse en su conjunto atendiendo a los defectos de producciones puntuales o de concepciones erradas sobre fenómenos específicos. Desde una perspectiva crítica más abarcativa, se ha impugnado lo que se entiende como el ensayismo abierto e impresionista, sin rigor teórico ni métodos discernibles, que sería característico del campo de reflexiones y búsquedas expandido a partir de aquellos trabajos fundadores.[4] Y la impugnación es acompañada,

en algunos casos, por el pedido de un retorno a dispositivos y prácticas de investigación más rigurosos.

Al respecto, David Morley, respondiendo a los ataques a los estudios culturales formulados desde disciplinas más establecidas, como la antropología y la sociología, señala que en los últimos veinte años el campo de estudio se ha transformado hasta el punto de que el retorno a los “buenos viejos tiempos” en materia de enfoques generales y de elecciones metodológicas es ya sencillamente imposible.[5] Y entre esos cambios señala el crecimiento del estudio del rol de los medios en la conformación del “sentido común” contemporáneo, expresado en distintas “formas de cultura popular”. Ese condicionamiento mediático incide, dice, en el modo como nuestras formas habituales de conocimiento son permanentemente construidas, supervisadas y redibujadas.

Me atrevo a creer que las implicancias de esa observación pueden recorrer transversalmente, aunque en direcciones diferentes, los campos de trabajo de los estudios culturales y de la semiótica. El pedido de una atención específica a la cambiante condición de los objetos de la cultura, más allá de los prestigios de los métodos aceptados por la costumbre académica, así como la consiguiente ruptura con costumbres asentadas en tradiciones de investigación aún vigentes, se da en los dos casos. En ambos, se trata de partir del reconocimiento de la inevitabilidad de la redefinición permanente de los observables, en una convocatoria de entradas de lectura que no puede cerrar de antemano su repertorio. Algo parecido postularon Christian Metz y Eliseo Verón al diferenciar los momentos primero y segundo de las búsquedas del campo de la semiótica. En la formulación de Verón –que retoma discusiones de Metz sobre el análisis del lenguaje cinematográfico y expande la problemática al conjunto de los estudios semióticos–, un momento inicial, atenido a la definición de códigos y a la búsqueda de su reproducción en diferentes objetos de lenguaje, ha dejado paso a otro en el que, partiendo de los mensajes, se intenta descubrir reglas específicas de producción y reconocimiento, construidas y reconstruidas permanentemente en el seno de las instituciones y de la sociedad.[6]

La perspectiva semiótica privilegiará entonces la determinación de los efectos de sentido y de sus dispositivos de producción, mientras que la de los estudios culturales intentará el desocultamiento de las relaciones sociales que se articulan con esos sentidos producidos o son definidas por ellos. Las empresas de búsqueda no son –de ningún modo– las mismas, pero

en ambos casos se deberá partir del carácter diferencial de los objetos de indagación, con su inevitable componente de novedad y opacidad, reconociendo su impacto desorganizador en los órdenes de lectura canonizados que, en su permanencia, no pueden dar cuenta de la movilidad de la red semiótica.

Una *mirada micro* (la consideración de los objetos, acciones y dispositivos que se emplazan y ordenan en los grandes registros y géneros de la cultura, pero que también producen los estallidos de esa puesta en sistema) atiende así a temas y dispositivos que afectan y obligan a la redefinición permanente de la dimensión *macro* (la macrosemiótica que se ocupa de aquellos registros y géneros y de los lenguajes y dispositivos mediáticos en los que se emplazan, y la macrosociológica que atiende a los grandes modos de interacción y organización social que los condicionan y son semantizados por ellos). Y la determinación de los rasgos y efectos de los nuevos dispositivos perseguidos por la semiótica y de las nuevas configuraciones y tendencias focalizadas por los estudios culturales es dificultada o impedida cuando toma la escena un "insuficiente planteo de la relación entre lo macro y lo micro" (Morley), a partir de una desproblematizada igualación entre lo macro (económico, social, político) y lo entendido como real. Morley denuncia también la idea de progreso intelectual que presupone "series de claros cortes epistemológicos y/o metodológicos", y los planteos que percibe como su consecuencia, según los cuales habría "una sucesión de exclusivas ortodoxias, cada una asegurando un breve aunque absoluto reino intelectual, antes de que sea destronado por el próximo paradigma de moda y remitido a las mazmorras reservadas a lo intelectualmente *passé*".

Stuart Hall recupera otra proposición polémica de Morley: la de que en algunas críticas contemporáneas a los estudios culturales se alienta un retorno a tradiciones de algún modo represivas de la sociología académica.[7] Recuerda que "cuando Lévi-Strauss accede a su cátedra en el College de France, y declara que el objetivo central de la antropología social es el estudio de los signos en el seno de la vida social", podía defender su proyecto como la parte olvidada del programa de Durkheim-Mauss... esa parte, definida por muchos años como "idealista" por las corrientes dominantes de la sociología, basadas en "el otro" Durkheim. Coincidentemente, los estudios culturales no se habrían alzado después contra la sociología sino contra una particular y largamente prevaleciente

tradición sociológica positivista, rescatando la tradición "perdida". Es posible la expansión de esta reflexión a los estudios semióticos: estaría justificada no solo por una historia de similares impugnaciones sino también por la vigencia de aquella recuperación por Lévi-Strauss de una frase emblemática de los comienzos de la *esperanza semiológica*, válida en su sentido programático general aun después del pasaje de una semiología (de los signos) a una semiótica proyectada al estudio de las distintas formas de producción de los discursos sociales.

Aunque hay zonas problemáticas en las que Morley parece coincidir con sus criticados; así, acepta suscribir algunas ironías, proyectadas contra la "textualización" de los estudios culturales, y "el retorno de los estudios de lengua (*English*) como el primer generador (*parent*) de los estudios culturales".[8] Todo depende de los tipos de investigación abarcados por el concepto de textualización, pero, en principio, podría estar tratándose al conjunto de los "análisis textuales" como otros han tratado al conjunto de los estudios culturales. Morley no tiene obligación de convertirse en el defensor general de todos los estudios perseguidos por las Academias, pero a veces, incluso, su respuesta a los ataques parece demasiado cortés (aunque, por supuesto, pertinente dentro del campo de problemas que recorta). Así, ante las proposiciones de Philo y Miller, autores de una dura crítica de desarrollos inscriptos en los estudios culturales, no se permite aludir a la posibilidad, así sea secundaria, de que los análisis textuales impugnados contengan problemas internos (es decir, que no sean análisis textuales adecuados a su fin), y emplaza toda su respuesta en la exposición de las necesidades de articulación planteadas por las investigaciones del área, en las que debería conservarse el carácter "genuinamente interdisciplinario" de los estudios culturales; solo alerta acerca de la posibilidad de que la "clarificación a partir de la Teoría Social" se exceda en sus proyecciones, a partir de un desmesurado uso de mayúsculas en la convocación de esa Teoría y de su rol.

Opuestamente –se está hablando aquí de retóricas de la comunicación científica, y no de saberes: no tenemos razones, por supuesto, para pensar que el saber de Morley necesite ser complementado, pero sí, tal vez, su argumentación–, en otro artículo de *Cultural Studies* se señalaba unos años antes, remitiendo a la partición de Richard Johnson entre "técnicas y procesos de producción, dinámica de la circulación y prácticas de consumo", que "la concreción en texto de una forma cultural es solo una

parte de este ciclo", y más aún, que "la abstracta figura del texto es siempre interrumpida y perforada por su imbricación en condiciones de producción y consumo", pero que muchos análisis mediáticos refieren al momento de la producción con el problema de una muy liviana consideración de los textos. Aquí tomarían peso –dice el autor, Sean Nixon– "los argumentos de los semióticos".[9] Refiere después (con entusiasmo) a la productividad de una articulación, en la "*Screen Theory*", (¿aunque?) "típicamente, inferencias y aserciones acerca del contexto de consumo suelen ser movilizadas para situar el análisis textual": la cultura de la femineidad, por ejemplo. En relación con las críticas formuladas acerca de los límites del énfasis en el momento textual de una forma cultural, presta especial atención a los señalamientos acerca de la necesidad de focalizar el momento del consumo, el "descentramiento del texto mediático" en el momento del leer, del ver, del recorrer o vacilar, con sus inserciones en las actividades cotidianas. Y refiere también a otros intentos, orientados al estudio de estos emplazamientos en relación con grandes estructuras contextuales.

Y es aquí donde retorna, creo, el problema: no hay, ni habrá, recetas interdisciplinarias. Nada impide la asociación de disciplinas o, más modestamente, de entradas analíticas, o, más aún, de perspectivas de lectura. Pero esa asociación es una creación, en el sentido de una producción que debe, a la vez, construir su propia estructura y sus propios códigos. Una "sociosemiótica" puede existir como proyecto y como práctica; no como metodología ni como técnica (¿será también el caso del conjunto de los estudios culturales practicados sobre objetos híbridos?), en la medida en que sus instrumentos tienen que ser definidos en relación con cada objeto y cada propósito de búsqueda. La pertinencia de esos instrumentos deberá ser probada en un doble movimiento, que siempre estará en fase con una coyuntura intersemiótica, manifestación de una historicidad irrepetible, lo que no excluye, sino, por supuesto, reclama, la búsqueda de un rigor analítico que dé cuenta del reconocimiento de las articulaciones específicas de sus objetos. La investigación de la circulación de un texto mediático solo puede postularse como específica si da cuenta de observables que puedan señalarse en él como diferenciales; recíprocamente, para la postulación de generadores discursivos (por ejemplo, mediáticos) en relación con un comportamiento individual o grupal emplazado en otras áreas del intercambio social deberán circunscribirse rastros o versiones de esos generadores en el comportamiento que se supone condicionado por ellos. La

expresión "deberán" se conecta aquí con el mencionado requerimiento de pertinencia, única probabilidad de acotación del campo (infinitamente opinable y siempre conjetural) de la correlación de variables y teorías acerca de zonas heterogéneas de producción de sentido.

La digresión apunta, con temor y temblor, a la definición de una zona de imprecisión constitutiva, no reductible, pero también a la circunscripción de un tipo de rigor analítico que permita mantener la productividad de las distintas estrategias de investigación que se articulan en la indagación de un texto mediático, su circulación y su procesamiento en la *instancia de la recepción*, que, como se sabe, solo puede indagarse en la medida en que se la reconozca como nueva instancia de producción; y no solamente porque por esa vía se esté reconociendo la creatividad y potencialidad de algún sector del lectorado (presente en todo ámbito de lectura y circulación), sino también porque, en términos más generales, el efecto de un discurso solo puede leerse en otro. En relación con las otras series, no se trata de descubrir correlaciones sino traducciones, invasiones y formaciones metadiscursivas que dan cuenta de su espacio de origen tanto como de las transformaciones operadas en el área de desempeños que se ha constituido en su huésped. Parafraseando una fórmula de Morley, puede decirse que no se trata de convocar a la sociología en su conjunto, ni al saber estabilizado de alguna de sus ramas, sino a la sociología que a partir del reconocimiento del nuevo objeto pueda practicarse en su lectura. En relación con los campos de análisis de la semiótica, la cuestión fue formulada de manera parecida: para analizar imágenes y textos, no se trata de buscar configuraciones códicas ya conocidas (que con seguridad se encontrarían en cualquier caso) sino de partir del o los objetos textuales focalizados para determinar los modos específicos de su relación con distintos dominios discursivos: tipos (o "registros") de discurso, soportes tecnológicos, medios y géneros.[10] Y en una dimensión más ligada a los rasgos más abarcativos del cambio histórico, con el "estilo de época".

Pero el problema de la articulación (de teorías y técnicas), obviamente, no termina ahí. Habría que agregar que el punto de coherencia puede no encontrarse, y que el final del análisis es una decisión política: se trata de dar lugar a una hipótesis acerca del grado de información que, en un período, se considerará provisoriamente suficiente como fundamento de una acción.

¿De qué acción? Por supuesto, el campo de la "aplicación" o, más académicamente, de la "transferencia", es inabarcable en principio. Pero

algunas de esas acciones posibles son conocidas, y están articuladas desde hace algunas décadas con los "estudios sobre comunicación". Cuando Morley, criticando a Fiske,[11] habla de la improbabilidad de la expansión, en la sociedad contemporánea, de una "democracia semiótica",[12] fundamenta su posición señalando las diferencias en la posibilidad de acceso a los "recursos culturales necesarios para producir determinados tipos de sentido". En este plano, toda acción será, es cierto, de resultados limitados o parciales, pero es socialmente insoslayable, y la reflexión sobre la articulación entre, por ejemplo, el "análisis de pantalla" y el de las audiencias, tiene, como se sabe, una historia extensa. Cabe recordar al respecto las razones aducidas por Christian Metz, alrededor de 1970, para sostener la utilidad de la enseñanza de aspectos del lenguaje cinematográfico y del historietístico en la escuela primaria y secundaria. "Sirve –decía– para la conversación".[13] Ese lugar donde, como suele decirse, el espectador puede cambiar el sentido de lo que vio en pantalla (en una socialidad que lo recibe como dialogante o lo convierte en un paria, naturalmente expulsado de un área de la cultura), y que solo puede analizarse a través de entradas que permitan el abordaje múltiple, y no necesariamente articulable, de los temas de su propia búsqueda y de su ignoto goce. Para todo esto, tal vez no haya salida a través de la interdisciplinariedad, sino a partir de una particular transdisciplinariedad: no la de una crítica que se niegue a discutir sus límites, sino la de una lectura que parta del reconocimiento de su propia historia, y de su instalación en un *carrefour* de época, en el que se cruzan distintos caminos y lenguajes de la investigación. Creo que los trabajos de Vlasselaers se cuentan entre los que hacen esos encuentros posibles.

GÉNEROS MEDIÁTICOS: CUANDO EL TEXTO YA TRAE SU CRÍTICA*

LA GENERALIZACIÓN DEL TEXTO *ESCRIBIBLE*, AUN ALLÍ DONDE NO SE HABLA DE ESCRITURA

La transposición de obras y géneros de un medio, formato o lenguaje a otro exhibe en los distintos soportes mediáticos, como nunca antes, trabajos de cita, inclusión y asociación de géneros. Una deriva constante de obras y géneros ha puesto cada vez más en escena procedimientos que en principio fueron menos abarcativos y refirieron solamente a una parte de las obras del arte o a un nivel de lectura de la obra literaria. Como si en una gran parte de los productos de la cultura se hubiese expandido, en espacios culturales impensados e inabarcables desde cualquier expectativa definible de lectura, ese efecto del texto *escribible* al que, en los comienzos de los setenta, Barthes emplazaba en un rol convocante: "El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por detrás como un *deus ex-machina*) está siempre el otro, el autor...".[1] Procedimientos fugaces irrumpen y desaparecen en el tiempo de pantalla, y se muestran como solicitando distintos tipos de personaje-espectador. En las dos últimas décadas se ha ensayado su descripción, en términos, por ejemplo, de un "nuevo régimen de lo visible", y de los nuevos imaginarios que convoca,[2] y en los trabajos de los últimos años en los que se registra la movilidad de esos textos y de sus encuadres genéricos ha

empezado también a focalizarse la novedosa escena enunciativa creada por esa movilidad.[3]

Una evocación de Barthes, en relación con este contexto mediático, constituye inevitablemente una traición: ya en su *Ayudamemoria sobre la antigua retórica* definía el lenguaje "narrativo, discursivo, argumentativo que es vehiculizado por las 'comunicaciones de masa'" como el espacio, "grilla analítica completa (a partir de la noción de verosímil) de un aristotelismo degradado". Pero ha ocurrido que esas configuraciones no dejaran de conmoverse desde aquellos registros: una eventual grilla actual de géneros y modos, con sus variantes estilísticas de vida breve, no podría ya aparecer en ningún caso como completa: ni ante sus operadores, en términos de una funcionalidad clasificatoria, ni ante una mirada crítica que apunte a sus condiciones de posibilidad. Y tal vez pueda sostenerse, a la vuelta de tantos cambios, que esas proposiciones acerca de un autor perdido en medio del texto (¿tal vez, también, perdido *por* el texto?) se presentan ahora como sorprendentemente extrapolables a un campo más extenso y diverso que el original.

Nada indica, por supuesto, que vaya a disolverse la distancia entre los efectos enunciativos de un *texto de libro* y los de otro que no lo es. Y nunca podrán extrapolarse hacia esas derivas de contacto las descripciones de Barthes acerca del enlace deseante entre el autor y el lector del texto de goce... Pero en su lugar insiste, tal vez, otra errancia de deseo –aunque privada de haceres de escritura que hayan estabilizado sus lugares de respeto–: la de la erudición distraída adjudicada por Benjamin al espectador del tiempo de la reproductibilidad técnica.[4] Una erudición que, en desarrollos posteriores y complementarios de los de Benjamin, ha sido descripta además como inevitablemente propia de una posición espectatorial contemporánea: el espectador de cine, dice Oscar Traversa, es hoy "un erudito forzoso que se ignora".[5] Y esa erudición puede aparecer como soporte de una pluralidad creciente de respuestas a la multiplicidad de las ofertas de comunicación. Disfrutes y rechazos que se saben provisorios dibujan unos sujetos fugaces; pero una enunciación fugaz no deja de ser una enunciación. Y sus efectos en una identidad estilística no dejan de existir por el hecho de que esa identidad se muestre, como muchas de las contemporáneas, como constitutivamente autoirónica.

SOBRE CAMBIOS EN UNA INSTANCIA CRÍTICA INTERMEDIÁTICA

Junto a la crítica valorativa existe otra que no cumple roles explícitos de guía de lecturas o expectaciones, que no es reconocida como crítica ni producida por los críticos definidos como tales por la sociedad. Se trata de la elección de niveles y efectos de significación que, en la transposición, toma la escena cuando desde un lenguaje o medio se toman y transforman obras o géneros que hasta entonces han existido en otro.

En ese campo de transformaciones de la cultura, hay conjuntos de operaciones diferenciables características de dos vertientes de un actual crecimiento de la complejidad. La primera es la que consiste en un trabajo sobre los *componentes* y los *modos de organización* del producto de género transpuesto, en la renarración en el nuevo medio; la segunda es la que privilegia la exhibición de los efectos del cambio de soporte, manteniendo rasgos de la configuración significante que eran propios del emplazamiento mediático inicial.

Se trata de un procedimiento característico de los presentes estilos de época; de una época en la que un tipo de transposición –la adecuada a los cierres narrativos emblemáticos de un discurso moral de época– ha dejado de justificarse como *políticamente necesaria* en términos de una estrategia educativa del gran público. Y se ha generalizado la exposición de otra caída, la de las jerarquías entre lenguajes y registros de la comunicación. Se expanden transposiciones lúdicas en las que un objetivo de fidelidad en el pasaje (como la del *respeto* a un texto literario de origen) no solo no podría constituir un objetivo sino que llegaría a ocupar el lugar del error.

HUMOR, PASTICHE Y FUGACIDAD COMO RASGOS DE UN TIPO DE TRANSPOSICIÓN MEDIÁTICA EN LA ARGENTINA

En la cultura argentina, en diversos géneros televisivos se produjeron los dos fenómenos sucesivos que en otros espacios regionales marcaron el pasaje de la sencillez y el encuadramiento jerárquico a la complejidad retórica, con efectos enunciativos particulares. Los precedió un lenguaje que ha perdido paralelamente parte de su condición masiva como es el de la historieta: fueron precursoras las creaciones de Alberto Breccia, en su transposición de grandes relatos literarios de misterio y terror de los siglos

XIX y XX.[6] La expansión y el asentamiento permanente en géneros de gran circulación se daría después, y en otro medio.

El despliegue lúdico como relevo de la sátira opinante

En los programas cómicos, el cambio retórico empieza a producirse, en la Argentina, a partir de los ochenta, por la difusión del juego no satírico, no argumentativo en términos de caricatura política o social (para quienes puedan recordarlos: etapas de Gasalla, Perciavalle, Casero, aun de Tato Bores). En términos de Gérard Genette, puede decirse que el pastiche creció ante la sátira, mientras cambiaba la condición de la parodia.[7] Crecieron las construcciones paródicas e irónicas, y especialmente las autoirónicas y humorísticas (en el sentido de Freud: comicidad revertida sobre el emisor del discurso humorístico) en los géneros mediáticos, especialmente televisivos. Al respecto, podría volverse sobre una oposición con varias entradas descriptivas en las historias del arte del último medio siglo: la que reconoce como sus polos al *camp* y el *kitsch.*

La frecuente asociación de ambos conceptos (aun en una parte de la crítica contemporánea) puede obstaculizar la percepción de la oposición entre dos vertientes actuales de las emisiones de los medios. Si la mirada *camp* enseña a recorrer los objetos y textos de la cultura de manera no jerárquica (y autoirónica), puede postularse que cuando se proyecta sobre el *kitsch* está realizando una operación que no es de asociación o confluencia textual sino de desmontaje. Puesto en serie, por efecto de esa crítica, con otras construcciones de género, el objeto *kitsch* muestra entonces su materia y el carácter laborioso y repetitivo de su búsqueda de la sublimidad. Queda en escena el fracaso de su empresa de producción y reproducción de *vías regias* a la emoción. Conviene advertirlo, porque esas vías regias fueron parte de una *ideología de época.* El *camp* posmoderno no puede entenderse sino como contestación a las fórmulas de la emoción artística y política implantadas en distintos territorios discursivos de la modernidad: no las denuncia ni critica de manera puntual porque su conflicto retórico-enunciativo es general; entonces no constituye, con ellos, una escena polémica; ocupa sus textos e invierte su sentido.

Siempre en términos de prácticas hipertextuales, puede postularse que de este modo el pastiche crece ante la sátira, mientras cambia la condición de la

parodia. La difusión del juego no satírico, no argumentativo (sin cierre de sentido preanunciado), acompaña al crecimiento del estilo contemporáneo, en distintos asentamientos mediáticos y de género. Puede señalarse que en la Argentina, entre los programas de humor de la última década, aparecen los que no transponen a la pantalla la tribuna crítica de la caricatura política o social (como ocurrió en la tradición del género, que fue prioritariamente la de un grotesco satírico con componentes de denuncia) sino el despliegue lúdico de un juego con los motivos de la memoria y la representación. No se trata de una irrupción mayoritaria pero sí creciente, con emergencias aun en programas inscriptos genéricamente en el molde clásico. Y los efectos enunciativos de esas emergencias determinan que la parodia, separada de la sátira, se vuelva sobre el enunciador y dé paso al humor como forma diferenciada de lo cómico.[8]

La diferenciación entre lo cómico (en general) y lo específicamente humorístico tiene una larga historia en los estudios literarios, a partir del primer romanticismo. No ocurre así con la comicidad y el humor mediáticos, y al respecto tiene valor operatorio el reconocimiento del doble interés, actual, de las definiciones del humor, de lo cómico y del chiste de Freud, que constituyeron por otra parte un resumen del estado de la noción después de un siglo de formulaciones y polémicas terminológicas, y señalaron en el humor un característico compromiso del sujeto del discurso en su propia humorada, que revierte el efecto de comicidad sobre una carencia, un sufrimiento o una ofensa que recibe del mundo exterior. Una de las acepciones del concepto de ironía es también parcialmente coincidente con esta definición. En Northrop Frye, por ejemplo, cuando describía al "novelista irónico que se menosprecia a sí mismo". Después, Richard Rorty, especialmente en "Ironismo y teoría",[9] y Gianni Vattimo[10] ubicarían la ironía entre los rasgos textuales que definen el estilo contemporáneo.

Retornos del bromista y del payaso

Volviendo a las emergencias mediáticas de la oposición: la ironía y la autoironía de época actualizan hoy la oposición entre dos figuras con anterior tradición literaria y escénica: la del *bromista* y la del *payaso.* Denomino "bromista" a la figura de enunciador del discurso cómico proyectado sobre un tercero (en el chiste, la sátira, la parodia cómica) y

"payaso" al sujeto construido por el texto cómico revertido sobre su instancia de enunciación. La referencia anterior a las formas del *camp* puede conectarse con este efecto de la suspensión de la sátira en una parte de los géneros mediáticos hipertextuales. La conexión también puede establecerse con la condición de "texto-*kit*" (para la producción de una construcción en recepción) de un material mediático que pone en escena la asunción de las insuficiencias y limitaciones de su propio discurso por parte de una figura de autor.

El del bromista y el del payaso son polos de una oposición que permitiría la definición de opciones no solo estilísticas sino, incluso, éticas. Pero que no permite, como ninguna otra de esta contemporaneidad, levantar el tono. No se ha avanzado –puede ser más infrecuente, pero es igualmente obvio agregar: tampoco se ha retrocedido– al pasar de un estadio estilístico al otro. La novedad es la de la instalación de las opciones en la superficie del texto, y ninguna es de más probable ocurrencia que otra. En la escena mediática que se despliega, y que actualiza múltiples posibilidades dentro de la ficción y la no ficción, cada género construye un enunciador que ha debido optar por la punta de un eje. En otro espacio de género, el del noticiero, el operador puede elegir entre el rol del informador (que aparenta saber y hacerse cargo de su verdad) y el del coordinador descomprometido, que da la palabra al sujeto del supuesto saber; en los programas que privilegian componentes testimoniales o documentales, el conductor puede quedarse en periodista genérico (que husmea, pregunta, repregunta, etc.) o subir a especialista, partenaire de oyentes disciplinados; y el guionista o actor o productor de telenovelas puede optar entre una posición de fisgoneo moralizante y una de regodeo lírico, o aun –más cerca de los éxitos de estos años– de distanciamiento costumbrista...

LA RECONSTRUCCIÓN COTIDIANA DE LA COTIDIANEIDAD*

> Tal como Proust empieza la historia de su vida con el despertar, así tiene que empezar toda exposición de la historia: con el despertar, y en verdad no ha de tratar de ninguna otra cosa.
>
> WALTER BENJAMIN, *La obra de los pasajes*

Hay momentos de la cotidianeidad, momentos aparentemente previsibles del día o de la noche, en los que irrumpe como necesidad la apelación al conjunto de nuestras capacidades de producción y de intercambio en la red semiótica; como si de pronto hubiera que volver a recorrer y probar, uno a uno, nuestros programas de expresión y de contacto. Puede ocurrir en el momento de entrar en una conversación abierta y casual, de las que pueden darse, sin temas previos, en un grupo de constitución azarosa; o en el comienzo de la escritura de una carta electrónica en que se retoman contactos que todavía están por definirse; o en el ingreso en una situación de festejo en la que *deberemos* cambiar varias veces de tono y de registro, aunque sea ante los prójimos de siempre.

Y hay un momento del día en que todo esto es más serio y más cómico que en los otros: es ese momento en que, después del despertar, de los géneros de la comunicación solo han quedado rastros intrapsíquicos; y en que el mundo debe ser reconocido a partir de configuraciones perceptivas de formas inestables. Entonces, las diferencias entre tipos de discurso valdrán tanto por lo que definen acerca de las posibilidades y restricciones propias de cada discurso como por el restablecimiento mismo de esas diferencias. Porque lo que entonces vuelve –lo que es convocado a volver– no es solamente la posibilidad de la información y la conversación sino también el conjunto de grillas que las emplazan y limitan y que permiten esperar un funcionamiento probable del discurso ajeno y del propio. Sin grillas no hay estrategias, así como sin relatos no hay sentidos del mundo. Del trabajo con esas grillas y de la reproducción (o el rechazo) de esos relatos dependerán las posibilidades de inclusión/exclusión y articulación/ desarticulación de

cada insistencia de estilo. Siguen algunas aproximaciones a la definición de esos recomienzos semióticos.

EL COTIDIANO DESPERTAR DE LOS TRANSGÉNEROS Y, TAMBIÉN, EL DE LA POSIBILIDAD DE SU RUPTURA

Cada día, se buscan otra vez las continuidades de una cotidianeidad previsible en géneros que, sin emplazamiento estable en ningún soporte específico, recorren medios y lenguajes; entonces, otra vez, se saluda; otra vez se cuentan anécdotas o se buscan boletines de información. Se re-conocen "esferas de la praxis" y se convocan distintas clases de participación[1] que habiliten la posibilidad de fundar otra vez "el molde de una praxis social".[2] Los géneros y los relatos que actualizan son el correlato, en una dimensión amplia y abarcativa de la articulación con distintas esferas de esa praxis, de otro retorno, el de los pequeños acuerdos de la expresión verbal asentados en la reiteración de los dichos y de las metáforas fijadas, en las que "nos descubrimos a nosotros mismos o a los que nos rodean viviendo de metáforas", construcciones fijadas que se interpondrán cada día entre nuestro retorno a la palabra y la posibilidad de reconocer "que la manera en que hemos sido enseñados a percibir nuestro mundo no es la única".[3]

En los medios se despliegan cotidianamente, a la vez, la reiteración de esos moldes de expresión y de género, sobre la que se asienta la previsibilidad de sus escenas de contacto, y la irrupción de la novedad y del desvío en la producción del acontecimiento.[4] El retorno de las "memorias de la rutina" permitirá también la integración conversacional del acontecimiento desviante, recortado sobre el entramado de una memoria de lo repetido y cotidiano que une escenas de la interacción o de los rituales de la soledad con fragmentos de la textualidad mediática de época.[5] Según otra formulación, asentada en una perspectiva narratológica que tematiza los sentidos de "la espera de un estado pleno" en la cotidianeidad, un suelo de previsibilidades permite afrontar y convocar el advenimiento o la memoria del *momento extraordinario*.[6] Se trata de recuperar la posibilidad del procesamiento y el intercambio de los discursos y, puede postularse también, de recuperar la resiliencia, la capacidad de retomar la forma y el tamaño (aquí, las de la construcción textual) después de la búsqueda o la

asimilación del desvío. "Un signo es tal si, en algún aspecto, se repite; lo que incluye también los sesgos y las diferencias (o su 'desarrollo', como indicaba Peirce), en sus trayectorias sociales, como una propiedad necesaria para que funcione como tal".[7]

De esas escenas oscuras y móviles, de sus reasunciones y sus retornos, se han hecho cargo todos los tipos y géneros del relato. Y en relación con esos intervalos y retornos se despliega una diversidad inabarcable, la de los tratamientos narrativos y dramáticos del despertar (entre ellos hay que incluir, también, las intercalaciones *noveladas* con que irrumpen en el ensayo y en los textos históricos y antropológicos). En esas construcciones se han desplegado todas las formas de la recuperación cotidiana de lo público, lo privado y lo íntimo. Pero más bien: en esos despertares, lo público y lo íntimo siempre empiezan a dejarse narrar en el espacio de lo privado, y a dejarse narrar separadamente, opuestamente, como si estuvieran allí para construir una escena de oposiciones dramáticas. Así pasa en relación con el conjunto de la vida cotidiana. Barthes:

> ¿Por qué en tantas obras históricas, novelescas, biográficas, hay un placer en ver representada la "vida cotidiana" de una época, de un personaje? (...) ¿Habría "pequeños histéricos" (esos lectores) que obtendrían goce de un singular teatro: no el de la grandeza sino el de la mediocridad...?
> ...Y sin embargo... el otro día intentando leer a Amiel, irritación porque el virtuoso editor (...) quita del Diario los detalles cotidianos, el tiempo que hacía al borde del lago de Ginebra, y conserva las insípidas consideraciones morales: sin embargo, sería ese tiempo el que no habría envejecido y no la filosofía de Amiel.[8]

Una repetición que ¿por serlo? no envejece... Pero además: cuando la cotidianeidad es la del despertar, la narración oscila entre extremos, signados por la implicación de opuestos roles de la voluntad: en unos casos, el momento del despertar es el del abandono a los gestos imprecisos, al saludo mal modulado, al relato todavía atónito del sueño, en el que insisten decursos fracturados, privados de toda linealidad de sentido. Y en el otro extremo, el despertar es el momento de la búsqueda empeñosa de los géneros que ordenan el mundo, dividiéndolo en mundos diferentes. Por un lado, el despegue de la grilla y del sistema; por el otro, la grilla disciplinadora de sentidos, con sus repeticiones y, por lo tanto, con su consolidación de las diferencias.

Es probable que Barthes aceptara, acerca de las razones de esta insistencia de la literatura en la búsqueda de lo (aparentemente) conocido, la extrapolación de una razón a la que él mismo recurriera para explicar el

atractivo de los *viajes en los que todo parece repetirse*. Decía que el buen viajero solo busca matices de diferenciación, no grandes novedades. Solo que, elevados por Barthes a ese rango de objetivo de búsqueda, los matices se nos presentarán como abismalmente diversos y complejos.

Podríamos postular que todo relato ficcional del despertar ocurre también (ha ocurrido) como el comienzo de ese modelo de viaje: el de un decurso aparentemente consolidado que se mostrará inestable en cada parada de detalle. Y que se definirá por su difícil, a veces dolorosa y a veces trágica inestabilidad.

LOS MALOS DESPERTARES DE LA LITERATURA

Los despertares sin riesgo ni opacidad suelen desplegarse en textos útiles o ejemplificaciones científicas: cursos de idioma, especificaciones etnológicas. Y dentro del campo literario, en la lírica, pero solo cuando se separa de un relato mayor y expande un absoluto presente de sensaciones y correspondencias: "...el alma de las cosas que da su sacramento / en una interminable frescura matutina" (Rubén Darío); "Esta mañana de nacer que toma / el puro nacimiento de la hierba" (Horacio Rega Molina); "el nervio otra vez listo, sin fatiga, / en la ventana que se abrió sin ruido" (Lucas Lamadrid); "Mi corazón eglógico y sencillo / se ha despertado grillo esta mañana" (Conrado Nalé Roxlo).

En las construcciones narrativas, en cambio, los despertares, conflictiva y aun dolorosamente, abren relato; los pocos que lo cierran ocupan un final de texto, y están emplazados después del *acontecimiento extraordinario*, como ocurre en más de un film: si una pareja desayuna en estado de felicidad, es después de la primera noche juntos, circunstancia extraordinaria por haberse mostrado improbable en toda la extensión anterior de la historia. Así, en *El día de la marmota* o *Hechizo de tiempo*, el film dirigido por Harold Ramis, o en *Frankie y Johnny* (Al Pacino y Michelle Pfeiffer); otro caso es el de *El gabinete del Dr. Caligari*, de Robert Wiener, en donde el despertar contiene un efecto tranquilizador porque es el cierre de la pesadilla de un loco. Opuestamente, y salvo excepciones a determinar, los despertares de arranque de relato están para la fatiga anticipada ante el retorno de los trabajos del día, para el despliegue triste o irónico de los esfuerzos del niño para sobrevivir a los cuidados de la

familia, para el recorrido de los trabajos iniciales del adulto que debe enfrentar otra vez las repeticiones de un día que puede ser hostil, o encuadrarse en la disciplina de los comportamientos adaptativos; o (en la tradición de una negación poética del cambio de régimen) para continuar en el estupor del sueño.

En esos despertares de relato, la descripción de un retorno a la vigilia *repetido y feliz* es construida a partir de una comparación perdedora con el pasado. En la literatura argentina, un sol de paz y felicidad ilumina el despertar cotidiano del paisano de José Hernández en el *Martín Fierro* (del que "era una delicia el ver / cómo pasaba sus días"); pero se trata de un sol de nostalgia, contrastado con un presente de despertares y días desdichados. Tal vez haya ocurrido así en todas las literaturas narrativas y en los momentos narrativos de todos los géneros de nuestra contemporaneidad. El mejicano del primer relato de *Cinco familias* (Lewis) calza sus alpargatas para empezar un día de pelea personal y política; el protagonista masculino de *Antes del desayuno* (O'Neill), se afeita soportando las invectivas de su cónyuge hasta cambiar de actitud y degollarse; la esposa de *El desayuno* (Prévert) se enfrentará al silencio y el diario desplegado de su marido hasta quebrarse en llanto; el perezoso Oblómov (Gonchárov) no terminará de levantarse de la cama; Bloom (Joyce) empezará su día con unos rituales matrimoniales de ocultamiento y silencio; los personajes de Kafka se despertarán repentinamente como no humanos o como víctimas de un proceso indefinible; los protagonistas del policial negro saldrán de un dormir que ha caído sobre ellos como una trampa, para descubrir que su mano empuña un cuchillo clavado en el corazón de una muchacha (Hammett), o que se han derrumbado frente a un escritorio en el que deberán recomenzar una investigación indebidamente postergada (Chandler) por un dormir de torpe o de borracho; y aun el personaje Barthes (el de *Barthes por Barthes*), cuando sale, una mañana de luz gloriosa, con arrestos de buen vecino a charlar con la panadera, solo logra compartir con ella algunas celebraciones del nuevo día, hasta equivocarse fatalmente de nivel y perder el interés de la señora, al terminar hablándole de abstracciones como la del "color del aire". Y aislándose en la conversación como el *perdedor de rostro* de Goffman, que deberá intentar después, en los términos fundadores de *Ritual de la interacción*, volver a dibujar ese rostro perdido.[9]

La serie es infinita y siempre habrá ejemplos que aparecerán como más importantes. Por ejemplo, en Proust, con sus buenos despertares puestos en

insalvable lejanía temporal o social, remitidos a una edad dorada o a la calle de un enfrente social de gente simple; o en Juan José Saer (en *El limonero real*), con su personaje de ojos abiertos antes del alba, que en su despertar sigue viendo escenas y seres como en el sueño, sin alcanzar la lógica de un relato que resuelva su decurso; o en Natalia Ginzburg, con sus despertares y desayunos rememorados en tanto entradas de un *Léxico familiar* que retorna cada día para cerrar las posibilidades de la conversación.

La razón por la que una amplia zona de los relatos de Occidente privilegió los rasgos de un despertar inquietante o doliente podría percibirse como simplemente funcional a los requerimientos de toda construcción narrativa: si el relato de un día partiera de despertares felices y plenos, la cotidianeidad que seguiría (entonces, empezada sin carencias, o con carencias imperceptibles...) presentaría importantes dificultades para su organización en relato, en tanto decurso encaminado a la solución de un nudo problemático. Pero hay otra razón posible, que podría complementar la anterior o articularse con ella desde una singularidad temporal, que instalaría una diferencia de grado: los despertares se percibirían como más tensionados y rotos en nuestra contemporaneidad, a causa de lo que la historia nos dice que les ha pasado a las instituciones sociales, y en primer lugar a la de la familia.

LOS DESPERTARES DE LA CIUDAD (SIEMPRE) ENFERMA

Es también desde la literatura que primero ha podido pensarse que la inestabilidad y la tensión con que se percibe el despertar crecieron en una vida privada y un imaginario familiar múltiplemente quebrados a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Por supuesto, esto no constituye el registro directo de unas ocurrencias históricas sino de las construcciones de un imaginario social, pero ese imaginario ha impregnado, en todo caso, la vida de los discursos dentro y fuera de la literatura, y tiene su correlato en realizaciones que trataron de conjurarlo fuera de ella. A partir de entonces, el diagnóstico de la *ciudad enferma* se generaliza; empieza a decirse –los argentinos creíamos que la humorada era de Macedonio Fernández– que "para curar los males de las ciudades, habría que llevarlas al campo". Para el historiador Philippe Ariès, que en un artículo sobre los cambios de la

institución familiar en el último siglo trata al dicho como chiste anónimo, “lo malo es que eso fue lo que ocurrió”.[10] Ariès, inconcesivo impulsor y autor de las “historias de la vida privada”, lamenta así la expansión de los proyectos inspirados en la nostalgia inventada de una Arcadia campesina, que generó las “ciudades jardín”. En las que se intentó fingir –como más cerca nuestro en los *countries*– el retorno a una vida semirrural, ligada al ideal de una también literaria tradición de vida familiar. Se suponía que ese ideal habría de concretarse en zonas de preciosas casas de familia, surgidas, aun las primeras, en un momento en el que, advierte Ariès, no era posible ya que el refugio en la vida familiar se constituyese en la alternativa salvadora de los riesgos de la ciudad. Fue como si desde todas las ciudades jardín se hubiese tratado de promover la vigencia imposible de un nuevo personaje, el de un combativo, aunque mudo, sujeto de una *restituta familiar*. Mudo, porque su estilo o sus ideas, en los inicios a veces socialistas, le impedían declarar los términos paradójicamente tradicionalistas de su proyecto; combativo, porque protagonizó una lucha permanente, aunque henchida de pacifismo, contra las promesas de la ciudad y contra las prácticas que había inaugurado su contraparte dramática: el *flâneur*, corporizado y teorizado en el romanticismo tardío.

A partir de la reflexión de Ariès y de las construcciones descriptivas de Nora pueden pensarse los rasgos de una subjetividad contemporánea recorrida por imaginarizaciones obligadamente inestables y diversas de los asentamientos, las posibilidades y los reaseguros de su cotidianeidad. Tendemos a creer que hay o hubo sociedades en las que todas las representaciones de la vida cotidiana serían coincidentes; esas armonías absolutas no pueden haber existido jamás, aunque es probablemente novedoso el grado de pluralidad y mutabilidad de los textos e imágenes que representan y acompañan el decurso de lo cotidiano en este tiempo. Pero cabe pensar, entonces, también en el componente de búsqueda de recursos aptos para procesar esas tensiones que debe formar parte de las actuales recuperaciones cotidianas de cada práctica discursiva. Se ha dicho de la lectura de libros que las prácticas que la constituyen se han anarquizado, al disolverse los “órdenes de lectura” propios de la cultura escrita occidental; se habría cumplido, por causas externas a cualquier propósito político, una consigna poético-anárquica de Hans-Magnus Enzensberger: “El lector siempre tiene razón y nadie le puede arrebatar la libertad de hacer de un texto el uso que quiera”.[11] Se trata de un poder relativizado por los límites y

pobrezas de cada captura individual del sentido; pero cada día vuelven sus imprevisibilidades en las derivas y las aglomeraciones sincréticas del *zapping*. Y como compensación, también cotidiana y recurrente, vuelve a instalarse en los medios una grilla hecha de tipologías y clasificaciones. Aunque con los nombres y taxones de una clasificación que se sabe temporaria; como si no hubiera dejado permanentemente de reformularse, en los últimos dos siglos, la definición de lo que es propio de esa recuperación.

SALIR DEL SUEÑO / VOLVER A LA VIGILIA

En los despertares de la vida urbana contemporánea, con la empresa de la recuperación de los géneros retorna entonces también la apelación a las operatorias que nos permitirán, tal vez, intercambiar discursos en los que percibimos una continuidad propia. Esas operatorias y sus objetos se despliegan en múltiples universos; consideramos aquí dos de los que se suceden o compiten entre sí en el momento inmediato al despertar, y que no es frecuente comparar o considerar de manera conjunta:

- el del relato del sueño reciente, que ha quebrado la comprensibilidad, la previsibilidad y la lógica de las representaciones de lo cotidiano;
- el de los textos mediáticos con los que se toma contacto después del despertar, con su insistencia en las construcciones lógicas de la contemporaneidad social y política y en las de sus cotidianeidades correlativas.

Estos campos discursivos se oponen y complementan en varios sentidos: en uno se trata de continuar o conjurar los efectos del soñar, con su centro singular e intransferible; en el otro, de salir de él para recuperar los datos de un mundo común, que articula lo privado y lo público. En uno, se expone u oculta la memoria de unas imágenes en principio indecibles; en el otro, se recuperan los accesos lógicos a las diferentes articulaciones entre textos, sonidos e imágenes. Y el recomienzo del contacto cotidiano con cada uno de ambos sucede, en los casos en que los dos vuelven a tener lugar en la mañana, en una contigüidad dividida en términos de fractura; pero se trata de una fractura que distintas formas de la oralidad y la escritura disuelven o mezclan en diferentes tradiciones genéricas o estilísticas.

DESPERTAR CONTANDO

Todos, o casi todos, contamos sueños. En la primera vigilia, esas construcciones narrativas pueden desplegarse, en su versión inicial, como la expresión de las sorpresas de una memoria inmediata de la escena onírica. Pero en versiones posteriores, el relato del sueño tenderá a instalarse en la lógica de los discursos con clausuras retóricas y jerarquías temáticas, ocultando o disolviendo las oscuridades del material soñado al adecuarlo –como efecto del avance y consolidación de las reorganizaciones del proceso secundario que Freud describió en sus actuaciones aun desde antes del despertar–, a los verosímiles del diálogo familiar cotidianizado. En dos trabajos recientes de orientación antropológica se define con claridad esa sucesión, incluido su momento de flexión y su particular recursividad. Sobre la puesta en relato: "La puesta en relato constituye en un principio un trabajo de memorizaciones; después contribuye a estabilizar el sueño, disponible a partir de entonces para empleos individuales y sociales".[12] Y esa estabilización socializadora del relato onírico tendrá como uno de sus basamentos las múltiples remisiones a tipos y géneros entreabiertas en el sueño mismo, esas sobre las que se había proyectado la atención de Freud en la primera etapa de sus trabajos sobre el sueño, y que no abandonó ni aun en las etapas posteriores de privilegio de la búsqueda de los significados singulares aportados por la asociación libre.[13] Se narra siempre con alguna sensación de fracaso: en la ilación secundaria y condenada de la transposición es donde se comprueba, donde vuelve a comprobarse que no se puede contar un sueño, que no puede contarse porque las palabras del sueño son palabras indecibles, e indecibles por más de una razón. Pero la inutilidad de esa empresa no le quita su condición de necesidad. La instalación del relato en los diálogos en los que el sueño termina (traicionando una memoria que se desvanece) cerrando su sentido en una realización de género más, opera su normalización inscribiendo escenas e imágenes en una historia cultural. El efecto de asimilación fue recogido por el dicho popular: "no cuentes sueños si todavía no has comido, porque entonces pueden cumplirse si son malos". Puede pensarse que la advertencia es metonímicamente cierta: si bien el carácter premonitorio de los sueños temidos no será disuelto por los efectos de una comida, sí lo será por los de la conversación pautada del desayuno, que borrará o atenuará las predicciones ominosas del sueño para hacerlo *entrar en conversación*.

Pero ese es solo uno de los modos como el relato del sueño actúa en la cotidianeidad de la mañana. Puede insistir también el otro, opuesto y desestabilizador; porque a través del relato del sueño puede intentarse también la permanencia en la desafiante, inacabable novedad de las imágenes oníricas. Y las chances de ser aceptados como recuerdos *verdaderos* del sueño lo tienen ambos modos (el primero de describir, el segundo de narrar). Como si la verbalización del recuerdo no pidiera más que ciertas propiedades de la composición (las de una sucesión desarticulada y abierta en el primer caso, la de su articulación con modos y géneros conocidos del relato en el otro) para hacerse verosímil, y no requiriera de ningún otro rasgo específico para hacerse creíble como recuerdo de *un* sueño. Porque el discurso con que se convoca ese recuerdo es soberano en sus formas. Wittgenstein:

> ¿Tengo que hacer entonces una suposición acerca de si a esa gente la ha engañado la memoria o no; acerca de si durante el sueño realmente vieron esas figuras ante sí, o solo les parece así al despertar? ¿Y qué sentido tiene esa pregunta? ¡¿Y qué interés?! ¿Nos preguntamos eso jamás cuando alguien nos relata un sueño?[14]

¿Cómo se cuentan sueños, cuando la palabra no privilegia la construcción del relato, no intenta borrar de la expresión las señales del estupor, de la fruición, del miedo? Las escenas soñadas no se describen entonces como parte de un decurso dotado de sentido sino como extrañas o escandalosas, aunque el escándalo sea, en algún caso, el de la experiencia de una paz imposible. En esas versiones, la descripción de los objetos del sueño conserva una condición contradictoria en relación con los objetos de la vigilia y con sus espacios de emplazamiento y organización. Y lo que se muestra no es solo un acontecimiento novedoso o desviante dentro de una cotidianeidad conocida, sino también unas misteriosas rupturas en su superficie. Que no aparecen en los sueños relatados en la canción o construidos por el discurso político, los primeros, bajados a ilustración del discreteo amoroso y los segundos, subidos a premisa de argumentación.

La vida cotidiana del sueño, percibida desde la inmediata vigilia en el relato cercano al momento onírico o en sus insistencias posteriores, se muestra dotada así de la posibilidad de unas aperturas de sentido imprevisibles e ineducadas. Una fórmula de Lotman: (la plurisignificancia del sueño) “permite adscribirle una función cultural particular y en efecto

esencial: ser la reserva de la indeterminación semiótica, el espacio que queda todavía para colmarlo de sentidos".[15]

Como si se dijera: hay que contar sueños, también, de ese modo que impide que en la cotidianeidad se conviertan en la nostalgia prolijada de la canción o en la espera disciplinada de la política. Para que esa cotidianeidad demuestre ser algo más que la inercia de una adecuación a las limitaciones regladas del deseo y el azar.

Pero otras estrategias de acotación del sentido confrontarán con esas aperturas, reinstalando las previsibilidades de la construcción narrativa y los moldes de género.

CUANDO EL HOMBRE TRATA DE CONVERTIRSE EN UNA EXTENSIÓN DE LOS MEDIOS, Y NO AL REVÉS

El que se sumerge en el diario o en la radio de la mañana como primer acceso diurno a la palabra se asegura una reconexión rápida al mundo de los conceptos, de los discursos con cierre, del repertorio conocido de los géneros del discurso. Se aparta de las brumas del sueño por el camino, más eficaz entonces que en otros momentos del día, de la normalización mediática. El desempeño de un género discursivo rescata al confundido por el retorno de la vigilia de la insularidad y la intransferibilidad de los afectos. Y en relación con la insistencia de los transgéneros, puede pensarse que lo que hoy se ha mediatizado no son únicamente sus productos (narrativos, informativos y lúdicos, con los paradigmas de sus ofertas de lectura y de intercambio), sino también la posibilidad de acceder a sus juegos reglados de oposición y similaridad. Y de ser interpelado tanto por los géneros de la oferta explícita de los medios como por aquellos otros que, como los de la publicidad, lo convocan como sujeto de comportamientos en los que es presentado como centro de instancias múltiples de decisión.[16]

Tanto como en el pasado lo hacían la palabra del padre, del notario o del sacerdote de la aldea, los géneros mediáticos abren la posibilidad de tratar unos determinados temas en unos determinados registros de lenguaje; y no solo eso. Además, confirman cada día la existencia de un ordenamiento social de los textos. Pero no lo hacen de un solo modo, aunque la vida y su desorden sean controlados tanto por el tratamiento mediático de la radio como por el del diario y la televisión. Inciden en los efectos generales de

cada medio rasgos de su dispositivo de base: todos los medios remiten en su decurso cotidiano a una historia de la cultura y a la confirmación de la actualidad de su códigos, pero en la radio, esa confirmación se produce como resultado de un decurso con distintas extensiones temporales, mientras que en el diario se manifiesta en las propiedades más inmediatas y generales del soporte. En el diario prima la sustitución por un orden sígnico, mientras que en la radio toma la escena un rastro indicial-corporal.[17] Y también en la televisión, con la circunstancia agregada de que en los géneros prevalecientes en la primera mañana en los canales de aire, cuando se instalan los noticieros de mesa distendida y charla de desayuno, se despliegan privilegiadamente los rasgos que permitieron la definición polémica de la TV como "radio ilustrada".[18]

Es entonces cualitativamente diferente la relación de cada soporte textual con la recuperación de los géneros de la cotidianeidad; con sus límites, sus restricciones temáticas y retóricas. En relación con los objetos y acciones más inmediatas, el lector de diarios (en otra medida, a discutir y determinar, el de noticias y el interlocutor de chateos en Internet)[19] obtiene un regreso previsible y veloz a la posibilidad imaginaria de una acotación verbal-conceptual de las imágenes y efectos de lo cotidiano. Que se presentará como un control social, probado y compartido: cuando leo y comento los diarios no digo, decimos, y entonces soy parte de "un colectivo que piensa junto".[20] Será más nítido en el medio gráfico el pasaje de los datos sobre hechos y procesos a las reglas que los estructuran, de la secundidad a la terceridad.[21] La grilla organizativa del medio permite la visualización del funcionamiento esquemático de esas reglas. Y esas reglas muestran una permanencia transcotidiana, externa a la credibilidad de la información. Si el diario miente o, mucho peor, si demuestra no entender nada de lo que pasa, eso no altera la confirmación diaria de que hay reglas externas a él. Esas reglas, u otras, están presentes también en los otros medios de la cotidianeidad (radio y TV), pero de manera más lacunar y borrosa: en ellos pesa la primeridad y la secundidad, a través de las imágenes y el contacto.

El retorno cotidiano a la grilla no solo incluye entonces en su pensar un componente de gregarismo sino también de doxa, convocada desde distintos lenguajes y soportes. Y se recupera así un esqueleto interior y exterior para la enunciación, a partir de las dos vías de acceso que ofrecen los medios para ese retorno: el pase a otras dimensiones del presente, mediante el abandono de lo cotidiano por lo institucional o lo político en diferentes

grados de generalidad, y el cambio de perspectiva, que implica siempre una reducción temática y una toma de distancia, en relación con los problemas mismos del día y sus objetos. Solo el distanciamiento permite la acotación del sentido, que en la organización de la información escrita puede percibirse también en la finitud de textos y secciones. Se recrean las fronteras entre lo comprensible y lo que debe ser comprensiblemente organizado, en la recreación, en términos de Lotman, de las fronteras internas de la semiosfera. Partiendo de otra síntesis de Lotman: "Lo que no tiene fin no tiene sentido. La comprensión se halla ligada a la segmentación del espacio no discreto".[22] Puede decirse que al leer el diario se percibe una grilla que actúa sobre lo que no reconocía organización antes de ser cuadriculado por ella.

PERSPECTIVAS EXTENSAS E INTENSAS ACERCA DE LO COTIDIANO

En relación con la toma de distancia implicada en el pase al *organon* mediático puede atenderse, en un nivel, a los conectores con distintas zonas y prácticas del intercambio social; en otro, a las proposiciones de una mirada histórica y crítica al presente y el pasado de la vida cotidiana, y en un tercero, a unas construcciones lúdicas sobre aspectos de su experiencia, aunque la perspectiva histórica y crítica no esté ausente del juego. Al menos, así ocurre con los diarios que además de las noticias que regulan la continuidad de los vínculos prácticos y simbólicos entre lo privado y lo público traen regularmente comentarios y opiniones sobre la información política, económica y cultural, y, con la misma regularidad, historietas, textos y caricaturas de temática política y costumbrista. Del mismo modo, los programas ómnibus de la radio incluyen, además de información y tiradas críticas sobre la actualidad política y económica, momentos de humor o de contacto en los que se tematiza el recorrido de la mañana que estará haciendo cada cual: el oyente en su hogar o en el no lugar cotidiano de su viaje, y el locutor en el estudio radiofónico, descripto o aludido como espacio vivido y sufrido cada mañana. Pero en cada una de esas entradas se alternan además una perspectiva *intensa* y otra *extensa* de lo cotidiano.

Podemos denominar modalidad extensa a la que acentúa la conceptualización de un momento dentro de un decurso histórico amplio de lo cotidiano, y en cambio intensa o puntual a la que focaliza la

representación de aspectos, situaciones o problemas puntuales de lo cotidiano entendido como tal. En ambos casos, por supuesto, se trata de acentuaciones y no de opciones privativas: la información y el comentario políticos abundan en alusiones a la situación del individuo en el hogar, la calle o el trabajo, y las historietas costumbristas suelen llenarse de alusiones a la actualidad política. Pero la diferenciación es pertinente, si se reconoce el carácter múltiple y frecuentemente contradictorio de las representaciones mediáticas de la cotidianeidad, unas veces de amplias proyecciones políticas y otras de dimensión microsociológica o microantropológica.

En la representación mediática extensa se actualiza, o se critica, o se impugna una promesa política vigente en la cultura acerca de una cotidianeidad que se supone socialmente deseada; y que es el complemento dinámico de la promesa política misma y su discurso de propaganda. Expresándose a través de palabras y escenas que quiebran la cotidianeidad, que irrumpen en ella instituyéndose de manera explícita como suceso extraordinario, la promesa política construye inevitablemente una paradoja: la de la asociación de sus disrupciones con el pedido de la instalación futura de cotidianeidades imaginarias de alta previsibilidad, o de una previsibilidad cualitativamente superior a las vigentes en su momento histórico. No ocurre así solo en el discurso político definido tradicionalmente como utópico; también, en el que apenas pide un cambio que modifique el tono y el sentido de unas relaciones sociales que permanecerían inmutables en sus reglas y jerarquías. La única excepción a esa regla es la de la palabra política reactiva, inevitablemente oficialista, defensora de un statu quo de coyuntura y pronunciada para desmentir y parar los movimientos de oposición y relevo de gestión; es la única constitutivamente antiutópica. Fuera de ella, hasta la de la militancia conservadora reclama un cambio del orden cotidiano, así sea para regresar a una previsibilidad perdida; cambiando parcialmente los términos, pero con igual énfasis agonístico, del discurso político de cambio, revolucionario o reformista; organizándose también en torno de una escena de orden que se anuncia como cierre de un relato dirigido a la fundación o la recuperación de un equilibrio que disuelve los accidentes.

DEL RETORNO DEL MUNDO COMO MOTIVO DE GÉNERO

En el discurso mediático crítico y opinante se actualiza así cada día un relato ordenador, que da sentido al retorno a las restricciones del intercambio dialógico. Puede extrapolarse a la consideración de la apertura mediática cotidiana a la comunicación una formulación de Gombrich sobre las resignificaciones de lo familiar en la naturaleza muerta, siempre asentadas y legitimadas por la inclusión de género, y aun por la historia del género. Analizando una obra que define como "naturaleza muerta esculpida" (un bronce que representa una silla con unas hortalizas cuidadosamente trabajadas sobre ella, en un tamaño mayor que el natural), Gombrich señala como parte central de su significado "el descubrimiento de lo familiar en lo no familiar". No es familiar que una naturaleza muerta se esculpa en lugar de pintarse, pero dentro del campo de los productos artísticos esa silla contenía algo artísticamente familiar: citaba a la de Van Gogh. Se mostraba habilitada así para guiar, desde un orden de géneros, el sentido de la mirada a la naturaleza. Y luego Gombrich irá más allá: afirmará que, en el artista que se siente movido a pintar o esculpir simbolizando objetos animados en una naturaleza muerta, "la emoción nunca se podría haber comunicado del mismo modo si no hubiera preexistido el género". Y después: "toda comunicación presupone un común marco de referencia, tal como solo pueden darlo las tradiciones de una cultura determinada".[23]

Volviendo al tema del recomienzo cotidiano de toda comunicación, podría también decirse: como en nuestra contemporaneidad el diálogo con los convivientes se define en su alternancia o combinación con los textos mediáticos, cada mañana hay que retomar las perspectivas y las restricciones de los géneros para transmutar en expresión simbólica reconocida lo imaginado o percibido en el momento confusional del primer borde de la vigilia; no solo en los campos de cada universo de prácticas y saberes sino también (de eso habla Gombrich) en el de la expresión y la emoción. Después, distintas expresiones artísticas se diferenciarán de las otras; no dejarán que la normalización expresiva tome todo el tiempo de escena, y abrirán otra vez el registro de las formas de la expresión. Pero antes habrá tenido lugar ese momento en que los géneros no son un instrumento de búsqueda, sino de reconexión y resocialización, a partir de la reducción de los caminos de la producción del sentido.[24] En el momento de su emergencia cotidiana, el retorno de los tipos discursivos despliega "su capacidad –otra vez Gombrich– para satisfacer una diversidad de objetivos en conflicto". Podría añadirse: y su capacidad paralela de mantenerse

plurales y contradictorios, como las aventuras diurnas del conmover y el convencer.

IV

SOBRE MODAS, VANGUARDIAS Y ESTILOS DE ÉPOCA

MODA Y ESTILO A PARTIR DE UNA FRASE DE WALTER BENJAMIN[*]

La moda es un salto de tigre al pasado.

Obviamente, esta no podría ser una frase de nuestro tiempo; difícilmente alguien se atrevería, hoy, a reflexionar tan aguerridamente acerca del espacio de prácticas sociales que tantos consideran síntoma de la frivolidad de este *estilo de época* y correlato de la muerte del pensar, el crear y el creer.

Algunos recordarán la frase en su contexto: un libro, *Angelus Novus*, y en él un artículo, "Tesis de filosofía de la historia", escrito en tiempos del avance fascista, y donde se buscaban las razones del fracaso de las concepciones de progreso que se le habían opuesto.[1] Concepciones que Benjamin impugnaba, por considerarlas inseparables de la idea dogmática de que el proceso histórico avanza a través de un tiempo homogéneo y vacío. A esas concepciones oponía la de un materialismo reconocedor de la imprevisible complejidad del *ahora-tiempo*, desde la que se debía partir para "hacer saltar el *continuum* de la historia". El sujeto de ese trabajo de reconocimiento y confrontación no podría dejar de mirar hacia atrás, pero tampoco de hacerlo combativamente: "todo el patrimonio cultural que él abarca con la mirada tiene irremisiblemente un origen en el cual no puede pensar sin horror (...) No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie". La historia, rechazada la homogeneidad del concepto de *historia universal* y la creencia en la fatalidad de la flecha del progreso, sería objeto de una construcción signada por el "tiempo actual". Y entre lo que puede sorprender, aún hoy, del texto de Benjamin, está el lugar

que concede a la moda en esos procesos y fracturas de la continuidad histórica.

ACTO Y CONCIENCIA EN LA OPERATORIA DE LA MODA

En su exposición, la moda empieza por ser solo término de comparación: "la Revolución Francesa repetía a la antigua Roma tal como la moda a veces resucita una vestimenta de otros tiempos". Pero después es definida como manifestación de una operatoria que insiste en diferentes tiempos y estadios sociales: "La moda es un salto de tigre al pasado. Pero este salto se produce en un terreno donde manda la clase dominante. El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es el salto dialéctico, en el sentido en que Marx comprendió la revolución".[2] Y ese salto no se describe, en el texto de Benjamin, solamente como el resultado de un trabajo de la conciencia, que parece entrar y salir del proceso histórico en todos sus momentos.

Benjamin relata "un episodio de la Revolución de Julio en el que se afirmó dicha conciencia". Pero la relación que surge en su relato entre conciencia y episodio es fascinantemente paradójica: habiendo ocurrido que, al final de la primera jornada del levantamiento, en muchos lugares de París se disparara contra los relojes de las torres, el episodio es recogido por un testigo ocular que, según la insoslayable conjetura benjaminiana, "debe acaso su adivinación a la rima". El testigo había escrito en verso, y se reproduce en el artículo un vibrante terceto escrito en el metro clásico del soneto de lengua francesa.[3] Podríamos decir: el ejercicio de una retórica fijada había habilitado al testigo para la superación de las repeticiones de su observación política consciente; fue en un acto poético donde se desplegó su percepción de la ruptura histórica. Acompañando el oscuro simbolismo del fuego abierto contra los relojes de la ciudad, su "voluntad de hacer saltar el *continuum* histórico" había operado a través de un juego metafóricometonímico según el cual se pudo "parar el día" matando al tiempo en su dispositivo de registro.

EL *REVIVAL* COMO CONFLICTO

La recuperación de la antigua Roma por la Revolución Francesa "tal como la moda a veces resucita una vestimenta de otros tiempos" (Benjamin) es acompañada, así, por actos inscriptos, también, en una poética clásica, pero configurados en escenas de un antihistoricismo radical. ¿Y si la poética de todo *revival* uniera un salto al pasado con un conflicto irresoluble centrado en el mismo objeto y, por eso, con la *fiera* resolución de hacer de su objeto otra cosa? Argan lo propuso al describir el procedimiento revivalista en términos de una articulación entre la recuperación crítica de una construcción del pasado y una rebelión motivada por requerimientos del presente: se convoca un momento del pasado para cerrar su ciclo desde una cita que ocupa la escena con su propio dispositivo artístico, nunca idéntico al que sería su modelo, y siempre contradictorio con él.[4] Tanto en Benjamin, con su indagación de una agónica poética revolucionaria, como en Argan, con su exposición *avant la lettre* de la *angustia de las influencias* en un ámbito más amplio que el de la literatura, pueden encontrarse los modos de no caer en la tentación de ver la cita solo como obediencia a la autoridad de las fuentes, o el *revival* solo como fuga del presente, modos, ambos, de cerrarse a la percepción del momento de la negatividad productiva.[5] Tentación que hemos visto enseñorearse de buena parte de las críticas de los componentes de fragmentación, descontextualización, mezcla, cita o parodia de lo que se ha entendido como estilo de la posmodernidad. Benjamin puede ayudarnos, también, a no caer en el extremo, opuesto, de la deificación de la novedad poético-mediática (extremo por otra parte poco transitado, si comparamos su vigencia con la del opuesto). Su recorrido de rupturas y arcaísmos de un período revolucionario no se constituye como el registro de avances unívocos y lucideces armoniosas.[6]

Tal vez algunos textos de Gillo Dorfles puedan emplazarse en un polo opuesto, o en un espacio conceptual complementario, si se los toma como señalamientos abiertos: en su descripción de las relaciones entre estilo y moda elige centrarse en el surgimiento de "afinidades electivas" entre épocas y períodos históricos. No aparece en sus observaciones el componente de fragmentación, distancia o ironía con que la moda arranca del relato histórico o del olvido la norma estilística recuperada, sin respetar los sentidos generales de su circulación de época. Lo que Dorfles advierte, sí, tempranamente (el texto es de 1970), es el acercamiento de una producción artística y mediática contemporánea (la que circunscribe es, ya, de *nuestra*

época) a los dispositivos de la moda en lo que respecta a sus componentes de provisoriedad declarada.[7]

MODA/ESTILO: LAS INSISTENCIAS DE UNA OPOSICIÓN

El carácter fugaz, diverso y fragmentario del presente estilo de época está en el origen de la posibilidad de su confusión con fenómenos de moda. Diferenciar estilo y moda es, en momentos como este, una empresa más difícil que en otros. Pero en una comparación entre ambos modos de la emergencia de marcas temporales en la producción y la circulación cultural se puede señalar, al menos, la insistencia de algunos rasgos:

• La moda no solo es fugaz; además se presenta como tal (del año, de la temporada), mientras que el estilo promete eternidades, además de extenderse en un tiempo que permite la insistencia de *modos de hacer* complejos, que se configuran por agregación.

• La extensión de la vigencia temporal del estilo se articula con el aprendizaje social de configuraciones complejas de elementos comunicativos, que en la moda permanecen, durante su momento de vigencia, en la zona inestable de la presuposición o de los secretos de una operatoria individual.

• El estilo no se despliega en un solo soporte, ni en un solo registro, como pueden hacerlo las modas o, también, los géneros de la comunicación.[8] El metadiscurso del estilo nunca lo anuncia como solo un momento de la ropa o la decoración, o como únicamente un repertorio temático o lexical en la conversación, o como solo un tipo de vivienda o de equipamiento.

• La relación del estilo con las modas que lo habitan y despliegan es del orden de la de lo general con lo particular, como la del tema con respecto al motivo.[9]

• Hay, en el estilo, una dimensión metadiscursiva que recorre soportes, medios y lenguajes.

• Como parte de sus rasgos diferenciales, cada estilo contiene un repertorio de dispositivos enunciativos con característicos efectos de atenuación o énfasis, ocultamiento o manifestación en relación con hábitos y valores de su período de vigencia.[10] Sobre esos dispositivos se deposita la fascinación o el rechazo cuando son percibidos desde otro estilo de época, o desde los resabios de uno anterior.

La incómoda vacancia de sentido de los fenómenos de moda

En el decurso temporal de la moda se suceden características postergaciones del cierre del sentido: la moda se inicia como signo opaco, se continúa como campo polémico y se cierra como síntoma, oscuramente enredada en las imágenes de una coyuntura de conflicto. Para hablar de los sentidos de la moda hace falta, siempre, hablar de otra cosa: detenerse en eso sobre lo que la operatoria de la moda termina proyectándose en cada caso. O reconocerla, cada vez, como herramienta de un estilo, porque, como en la relación motivo/tema, lo singular adquiere un sentido compartible solo en relación con su estabilización metadiscursiva, cuando opera y se establece como parte de lo general. Tal vez por eso cuesta tanto hablar de la moda que uno mismo practica: al hacerlo, se estará dando información sobre quién sabe qué; el estilo circula, en cambio, con dispositivos adosados de argumentación y justificación. Funda el imaginario de su necesidad, y califica como *falta de estilo* el estilo de los otros. Como se sabe, "el estilo es el Hombre mismo" fue una frase inscripta en esa estrategia, y, en relación con el estilo de los demás, Buffon es todos nosotros.[11]

Las coartadas del estilo

Como el estilo dispone, sí, de esos modos de hacer sentido, es en las estrategias de los estilos de época donde los *actos de moda* se emplazan como blasones, integrando un discurso extenso. La inquietud que provoca el estilo prevaleciente en el arte y los medios de *esta* época debe seguramente parte de su intensidad al hecho de que incluso ese emplazamiento y esa organización –de la moda en el estilo– se muestran ahora como provisorios y, aun, conjeturales. Los actos de moda son decisiones de juego que nos muestran construyendo nuestro propio sintagma vestimentario, escritural, argumentativo. Hace algunas décadas podíamos inocentar nuestra inclusión en la moda; desde una estrategia primordialmente masculina se apelaba a justificaciones funcionales: se podía sostener, con nunca desmentida ingenuidad, que un pantalón menos ancho (casualmente, era el que se había puesto de moda...) evitaba que la botamanga se enganchara en el zapato; que un sobretodo cruzado (de, casualmente, novedoso corte) resguardaba más del frío. De manera opuesta, un modo de justificación tradicionalmente

femenino derivaba el origen de la decisión de uso a una instancia social externa y poco definible: la ropa o el accesorio aún bizarros para la mirada general eran usados porque *se* usaban; cada usuaria parecía creerse la pantalla en blanco de una moda que no la consultaba para convertirla en su soporte.

EL ESTILO QUE NO PUEDE DESPRENDERSE DE LA MODA

¿Cuánto de esa provisoriedad de la moda, cuánto de su fragmentación, de sus descontextualizaciones y recontextualizaciones de género, de la multiplicación y entrelazamiento de sus despliegues narrativos, y sobre todo, cuánto de la ocupación de todo eso con imágenes del Museo de la Cultura es característico del estilo posmoderno, o sobremoderno, o neobarroco? Porque es cierto, también, que la aceleración de los cambios estilísticos y la retorización de la memoria narrativa y mediática no nacieron en las últimas décadas, sino que crecieron a lo largo de todo el último siglo. No hay estilo de época que no tematice y procese fragmentos del pasado de una cultura (salvo los de impronta abstracta y funcionalista de una parte del siglo XX, que de todos modos fueron acompañados –nunca hay *un* estilo de época– por las obsesiones etnográficas del Déco, los resabios expresionistas de una parte de la *ilustración americana*...).[12] Pero la explicitación de la elección de esos procedimientos, y la autoironía en su exposición, no recorrieron todos esos cambios de época; esperaron, para generalizarse, a que se produjeran los del último tercio del siglo. Y ahí está, para muchos, la enfermedad.

LA INESTABILIDAD DEL ACTUAL *BRICOLEUR* DE LA MODA

Ahora, la moda se ha vuelto tan explícitamente fugaz, ha llegado a grados tan extremos de desagregación que es difícil adjudicarle la autoría (tradición femenina) de nuestras acciones, a la vez que se hace cada vez más desconfiable (o se convierte en plenamente ridícula) la tradición masculina de la justificación funcional. La moda vestimentaria, la de la decoración, ¿la de la novela histórica?, ¿la de la canción? se presentan como repertorios de elementos, de un uso necesario para *entrar en conversación* pero que es

preciso articular individualmente de un modo nunca explicitado del todo en la oferta. La asociación de elementos sustituibles y siempre en parte heterogéneos pone en evidencia la puesta en discurso. Que, él sí, puede ser síntoma de tantas cosas... Y en primer lugar de una: habla de un presente que no puede ya imaginarse como entendido; que nunca se manifiesta como el esperado, salvo por su condición de espacio de múltiples discursos cotidianos, entre los que se han multiplicado los pequeños y efímeros y reminiscentes; heterogéneos en sus remisiones temáticas, en sus tipos de configuración y en sus modos de apelación a la contemplación, la lectura o la reescritura.

La recurrencia de un antiguo gesto de horror

El estilo de época predominante en nuestro tiempo ha despertado los horrores que clásicamente convocó toda retórica cuando es expuesta en la superficie de los textos. En cada opuesto *viaje a la sencillez* (o en cada impugnación sencillista de los manierismos y los barroquismos) se vuelve a creer (o se dice creer) en la posibilidad de un lenguaje llano, blanco, directo, sin retorización. Las respuestas son tan antiguas como las denuncias: San Agustín cumplió en los comienzos de la Edad Media la tarea (en la Antigüedad la había cumplido Cicerón) de demostrar que no había textos sin retórica, exponiendo los artificios retóricos de la misma Biblia. Lo siguieron otros, que fueron pocos pero se sucedieron a lo largo del tiempo hasta nosotros (entre otros, en las prevanguardias del romanticismo, Schlegel, con su Poesía Universal Progresiva, que no dejaba de lado el juego con ninguna retórica, con ningún saber; en los comienzos de nuestra contemporaneidad poética, Mallarmé, con su apelación al trabajo sobre un azar que liberaría al texto de las servidumbres del recitado y las previsibilidades de la expresión; en las aperturas del “análisis textual”, el último Barthes, con su concepto de goce escritural y de estilo sin centro, solo perceptible en sus pliegues). Sin embargo, el discurso antirretórico sigue diciéndose, desde una parada enunciativa que se quiere transparente, decir pleno y sin artificios. Y como ocurre que una parte de toda retorización suele consistir en la producción de imágenes, al horror ante la proliferación y el ornamento se suma el pánico ante la multiplicación de las formas de la representación. En la reciente respuesta de Jean-Marie Schaeffer a la insistencia transhistórica de un

platonismo antirrepresentacional y antificcional se describe uno de los mecanismos habituales de la justificación de ese horror: la adjudicación a la imagen (considerándose siempre, en cada etapa, especialmente la emplazada en el último soporte tecnológico) de la condición de sustituto infernal no solo de la razón, sino también de la vida.[13]

Un binarismo tranquilizador

Toda confrontación presentada como nítida es tranquilizadora (una de las formulaciones de la esperanza sería: ¿por fin podremos optar?), y algunos de los textos que podrían contribuir a la percepción, en su complejidad, de los rasgos de un momento de la cultura que se expresan en los fenómenos de moda son arrastrados por una habitual lectura crítica a algunos de los dos polos de un debate que se presenta como de términos indudables. Entre los que tuvieron amplia luz pública en la última década hubo dos: *Los no lugares*, de Marc Augé,[14] y *El imperio de lo efímero*, de Gilles Lipovetsky,[15] que fueron objeto, en diferentes sentidos, de esa simplificación binarista. Especialmente en lengua castellana, el primero fue convertido, en ensayos y columnas críticas de tono reminiscente, en insumo de producción de reflexiones acerca de la falta de sentido de los lugares sin memoria, con acentuaciones de un sentimiento de melancolía y pérdida y sin reconocimiento de sus propuestas de adjudicación de nuevos sentidos a los recorridos por los nuevos espacios. Estos enrasamientos de la lectura –especialmente, el último– quitaron al libro, en esa *vulgata* proyectada sobre distintos campos de la crítica, una parte central de su interés: el que surge de su descripción de esos nuevos sentidos y de los inicios de formulación de una “etnología de la soledad”. El libro de Lipovetsky, por el contrario, fue entendido (esto se dijo en una nota crítica que debe haber tenido alta lectura, porque fue reproducida en la faja promocional con que se vendió la edición en español) como “una defensa de la moda como el meollo mismo de la apertura al pluralismo, la tolerancia y el refinamiento social sin distinción de clases”. Demasiado entusiasmo, demasiada lectura de alguna otra cosa que un libro que se cierra con conclusiones como la de que la moda “permite más libertad individual, pero engendra una vida más infeliz”.

LA TENTACIÓN REACTIVA. LA LEJANÍA DE LA ELECCIÓN DE BENJAMIN

Hay mezcla de objetos y comportamientos de moda como hay mezcla de géneros, y la tentación reactiva es la de la interpretación instantánea y abarcativa, e incluso la de la predicción político-filosófica a partir de la lectura –grave, si bien veloz– de algunos fragmentos cercanos de textualidad mediática. Otra vez, se trata de la respuesta tranquilizadora, en territorio proposicionalmente conocido, y de fácil factura: “Si quieren justificar una hipótesis filosófica, no se preocupen: siempre hallarán un texto que, convenientemente escorzado, les proporcione alguna cita que podrá servir de ejemplo”. Paolo Fabbri se refiere así a un campo de problemas más amplio, el de las descripciones textuales que, “por un efecto túnel”, relacionan de manera directa datos empíricos con hipótesis filosóficas, sin explicitar sus métodos ni definir teóricamente sus categorías.[16] Siguiendo a Fabbri, puede sostenerse que el análisis de las relaciones contemporáneas entre moda y estilo de época es, con seguridad, uno de los espacios intelectuales donde se pone a prueba la especificidad de un proyecto de indagación semiótica: de la inclusión de los niveles intermedios –metodológico y teórico– depende la posibilidad de que el acostumbrado salto entre datos sueltos y conclusiones omniabarcativas no repita su condición de lugar común del ensayo crítico sobre la cultura contemporánea.[17]

Hay otro rasgo de los textos de Benjamin acerca de los problemas de la moda que contribuye también a recortarlos y oponerlos con respecto a esos, posteriores, lugares comunes proyectados sobre el mismo tema. Si bien Benjamin habla también de estilos de época (con precisiones como las que despliega en relación con el final del Biedermeier y la irrupción de libros para niños que rompen con las limitaciones tradicionales en relación con los componentes de relato fantástico y de innovación en la ilustración), no concede una menor importancia a la reflexión sobre los fenómenos de moda que la adjudicada a esas descripciones de objetos y contextos estilísticos.[18] Unida a la descripción de los nuevos dispositivos de producción y circulación de la obra de arte, desplegada en su recorrido de la problemática de la reproductibilidad técnica,[19] esa discusión circunscribió un campo de estudio insoslayable en relación con las fracturas fundacionales de una etapa de la cultura.

ROMANTICISMO Y VANGUARDIA EN LA ERA DE LAS CULTURAS REGIONALES Y LA POSMODERNIDAD*

REGISTRO DE LA NOVEDAD/VISIÓN DE LA DECADENCIA

Entre las formas que adopta hoy la definición del "estilo contemporáneo" se cuenta con frecuencia la de un ejercicio depresivo, concretado en la adjudicación a novedades diversas de la condición de manifestaciones de una decadencia. Su irrupción se remonta a las primeras décadas del siglo XX pero su expansión se hace especialmente visible a partir de los ochenta, cuando en unos casos toma el relevo con respecto a otras perspectivas críticas y en otros se asocia con ellas; en particular, con la concepción *manipulatoria* del momento mediático de la cultura, asentada sobre la certidumbre de que el conjunto de los efectos de los medios podía, o puede, determinarse a partir de precisas estrategias de operación.[1]

La atribución al arte y la cultura de una contemporaneidad de una condición decadente no constituye, se sabe, una práctica reciente –en los prolegómenos de la "historia científica" del arte había sido ya retomada por Winckelmann en relación con las manifestaciones artísticas de su siglo–, pero en nuestro tiempo ha implicado, además, la puesta en discurso de una alarma global, proyectada, desde diversas perspectivas, sobre el conjunto de los soportes y dispositivos que son el asiento de esos cambios. Distintas "muertes del arte" fueron vistas como el resultado de la expansión de la socialidad mediática, y entre las misiones del intelectual fue –es– naturalmente incluida, desde esas diferentes perspectivas, la del

enfrentamiento permanente de los efectos de los medios sobre el arte y la cultura (no ya, solamente, la del enfrentamiento de unos sujetos de la manipulación).

Las excepciones son también conocidas, y tienen una historia que recibe habitualmente la reverencia de la cita, aunque no se retome su propuesta teórica: allí se ubican, en los momentos fundacionales, Benjamin con su pedido de reformulación del concepto de arte en la etapa de su reproductibilidad técnica, y su atención a los lugares *toscos y rasgados* donde irrumpen los nuevos sentidos; las "vanguardias históricas", con su impugnación de las jerarquías entre lenguajes; el visibilismo y sus continuidades en la historiografía del arte signada por la escuela de Warburg, con su atención a la manifestación de las formas del estilo visual más allá de los soportes reconocidos como artísticos, y también los antecedentes de las vanguardias en el romanticismo de principios y mediados del siglo XIX, con su rescate del arte popular y de la poética oculta en los géneros no literarios; además de, en palabras de Benjamin, "la experiencia de Hebel, Büchner, Nietzsche o Rimbaud", en relación con el reconocimiento de "lo corpóreo" de la modernidad y su "iluminación profana". La oscilación entre la postulación de la irreversibilidad del cambio cultural propio de las nuevas formas de producción y circulación discursiva y, opuestamente, su rechazo ligado a un gesto de retorno, por izquierda o derecha, a una cultura en la que aún no se anunciaban los rasgos de la ciudad mediatizada, insiste desde Baudelaire.[2]

Sin embargo, la línea histórica del reconocimiento en obra, por las vanguardias, de esa fractura y sus nuevas determinaciones y posibilidades suele considerarse terminada. La operatoria mediática contemporánea es percibida como algo absolutamente ajeno, si no opuesto, a los dispositivos de producción textual de las vanguardias históricas y sus antecedentes en el siglo anterior. Y es demasiado lo que queda, entonces, fuera de la descripción y la comparación.

FRACASO Y ÉXITO DE LA OPERATORIA VANGUARDISTA

Los cambios en la teoría y la práctica artística abarcaron, en los últimos dos siglos, desde la imposición de las nociones románticas de creación artística y arte popular y nacional hasta los intentos de fundar un nuevo concepto de

arte, primero desde esas vanguardias y luego desde el trabajo sobre los nuevos lenguajes de los medios. Esas nociones y esas prácticas están ahora en crisis, pero no ausentes de los distintos campos de la producción cultural y del *estilo de época.*

Entre los rasgos menos comentados del *estilo contemporáneo* se cuenta el de la expansión y asentamiento, en soportes y géneros diversos, de rasgos que formaron parte del proyecto y la práctica de las vanguardias. La caída de las utopías y de los "grandes relatos" no constituye el único factor de la pérdida de lugar histórico del sujeto –ahora siempre más o menos improbable– de la renovación artística. Contribuye también a ese borramiento la universalización (y por lo tanto pérdida de exclusividad) de una gran parte de su operatoria, incluida azarosamente ahora en un dispositivo de producción de textos e imágenes generalizado y cotidiano, dentro y fuera de los lenguajes considerados artísticos. Esa operatoria incluye algunos de los aspectos habitualmente señalados en el discurso posmoderno: el cambio de contexto de productos literarios y artísticos (ahora emplazados con frecuencia fuera de los espacios de exhibición, publicaciones y "suplementos" que los incluían), la mostración de sus momentos productivos y no conclusivos, la autoironía, la fragmentación, el *collage* (incluso en la sucesión temporal del *zapping*), el *revival* también fragmentario, la mezcla de géneros, la primacía de la parodia por sobre la representación o la proposición, la experimentación aleatorizada y expuesta, la transferencia al espectador de la decisión sobre el sentido. No son los únicos rasgos del estilo de época, y en muchos casos pueden ser desplazados por una *reacción neoclásica*.[3] Pero su generalización constituye uno de los principales factores de la pérdida de conflictividad del gesto vanguardista: no solo ha fracasado su proyecto revolucionario (la experiencia surrealista no ha cambiado las relaciones sociales, la construcción futurista no ha acabado con la historia del arte), también ha ¿triunfado? su operatoria.

Y se ha generalizado, también, la atención sobre esa operatoria, como práctica virtual de todo espectador. La noción misma de expectación debió ser revisada, en la medida en que un creciente número de estímulos visuales y verbales fue convirtiéndose en material para la producción y resemantización en la instancia de una escritura en reconocimiento.[4]

Solo a partir de un desentendimiento general con respecto al sentido de esas propuestas podría, por otra parte, limitarse la descripción de estos cambios al campo de los discursos teóricos y críticos, por un lado, o al de

los productos reconocidos tradicionalmente como artísticos, por otro. Es en los géneros mediáticos –ya a partir de la caricatura y la ilustración protohistorietística del siglo XIX– donde comienza la ruptura definitiva con los privilegios de la representación en el arte, como lo vieron Gombrich y Kris en relación con los comienzos del experimentalismo y la esquematización contemporáneos.[5]

LA EXPANSIÓN –FUERA DEL ARTE– DE LA PROBLEMÁTICA ARTÍSTICA

Son, estas, radicales *novedades*, y no solo atenuaciones, degradaciones o desapariciones de enunciaciones artísticas anteriores (aunque ellas también estén presentes, como en todo cambio estilístico). Reclaman una atención que justifica la expansión del objeto registrada en diversos campos disciplinarios (*cultural studies*, sociosemiótica), aunque sea tal vez difícil –es una dificultad que continúa, desde las dudas de Benjamin en sus trabajos de la década del treinta– postular la posibilidad de una sustitución de la problemática *artística* en este campo. Lo que se expande es un cambio múltiple en la calidad y la cantidad de los recursos para un *saber hacer* que empieza a reconocerse como nivel privilegiado de producción de sentido aun fuera del campo hasta ahora entendido como artístico, en la escritura de la historia o de las ciencias sociales.[6] Creo que sería adecuado, entonces, mantener el título del encuentro en que se formulan estas observaciones ("Declínio da arte / ascensão da cultura") como pregunta (la declinación del arte puede constituir un momento, complejo, de su vigencia contemporánea); integrando a la interrogación, también, la dimensión crítica. Así como ha sido señalado el carácter estilísticamente partido de este momento cultural,[7] podría postularse la existencia de otra partición: la que permite oponer las prácticas de búsqueda, experimentación y reconocimiento analítico y crítico de los nuevos espacios de producción y circulación textual (con los que los soportes tradicionales de la literatura y el arte entran en inevitable complementación y conflicto) a los rechazos y/o desentendimientos que, defendiendo los modos y procedimientos del mundo del libro –y olvidando las instancias no librescas de su circulación e instalación pública–, presuponen además la vigencia de jerarquías no explicitadas en relación con medios, géneros y estilos discursivos. Porque el rechazo de la problemática tecnológica puede coincidir, a veces, con la defensa implícita de una

costumbre socialmente calificada; esa que permite, por ejemplo, rechazar (al menos en teoría) la participación en programas emitidos por medios electrónicos y al mismo tiempo buscar y reclamar una *adecuada* presencia en la prensa escrita, calladamente desvinculada, así, del universo mediático que contribuyó de manera prioritaria a definir.

La caída de las grandes frases, en la era del productor discursivo que se descentra

Los cambios tecnológicos registrados han producido, entre otros efectos, la resignificación de algunos conceptos y frases hechas. Una resignificación oscura, pocas veces explicitada, pero evidente en distintos contextos de inclusión. Uno de esos conceptos es el de *aldea global*, que se sigue usando en los términos en que fue enunciado cuando el "mensaje del medio" conservaba aún algunas de las importantes similaridades con la palabra del brujo de la tribu que había dado lugar a la metáfora de McLuhan: concentración de la emisión y la selección, enrasamiento de la recepción, imposibilidad de manejar temas y tiempos desde la posición de escucha (más algunas otras imposibilidades que solo ahora se advierten: la de mezclar discursos, la de escuchar dos o tres a la vez y, más cerca, la de optar entre alternativas de la secuencia). No son estos todos los cambios mediáticos ocurridos desde entonces, pero bastan para generar sospechas acerca de la validez actual de una metáfora fijada (no, obviamente, sobre la fecundidad de la obra de McLuhan). En estos casos es el espectador el que descontextualiza para recontextualizar, el que fragmenta y re-une restos discursivos en un *collage* alimentado por la repetición, por el juego o por una pulsión que no puede decir su nombre.

Estos cambios en el lugar de producción del desorden discursivo se producen por otra parte en el contexto de la problematización cotidiana, en la circulación comunicacional de la etapa de las redes informáticas, de la experiencia de las fronteras del intercambio cultural. Lo que es también afectado, entonces, es la concepción de cultura nacional, otra de las refundaciones artísticas y críticas del romanticismo. Pero no se trata, de todos modos, de la clausura sino del retorno de una problemática, aunque se revele como un retorno diagonal y, a veces, invertido: en el momento de la caída del interés por las reflexiones sobre el concepto de *cultura nacional*,

confrontado desventajosamente con el establecimiento de lazos y contactos móviles entre sujetos de discurso unidos por un soporte tecnológico, comienza a crecer el de *región*, cerca del de *fragmento.* Las etnias resurgen, unas veces, como aterrorizados regresos a la identidad de la tierra y la tradición nacional; pero lo hacen en el contexto de un concepto de región que privilegia el reconocimiento de los intercambios, aunque convoque los orígenes, y termina apoyándose en otro reconocimiento, con menos historia ensayística pero con una similar complejidad nocional: el de las fronteras tecnológicas y *estilísticas.*

El concepto de *producción cultural*, así como el de *industria cultural*, son afectados por ambos conjuntos de fenómenos, que ponen en crisis las jerarquías en la valoración social de los lenguajes y los valores de pertenencia y tradición en las series culturales, pero no clausuran la problemática de la práctica artística en su conjunto, que en todo caso ha cambiado de espacios, ritmos y soportes y no constituye ya una *dimensión otra*, pero insiste ahora no solo en los replanteos de la ficción y la representación, sino también en los autorreconocimientos discursivos de la ciencia y la información. Una discusión de los “procesos de integración” de la región deberá reconocer entre sus condiciones de producción las tradiciones, a veces casi borradas, y otras recordadas solo por sus diferencias, que han conducido a estos ejercicios; y el carácter naturalmente articulado con esta problemática de la nueva noción de *región*, ya que el concepto de *nación*, lo mismo que el de *cultura nacional*, no ha sido prioritariamente sacudido por alguna catástrofe de la crítica o la teoría, sino –de modo silencioso, pero en primer lugar– por las prácticas de ese productor discursivo que se descentra.

VANGUARDIA Y LUGAR COMÚN: SOBRE SILENCIOS Y REPETICIONES EN LOS DISCURSOS ARTÍSTICOS DE RUPTURA*

El tema de las anotaciones que siguen es el de los límites del discurso de la vanguardia artística, en lo que se refiere a su confrontación, obligada, con las proposiciones vigentes en el discurso del Arte y con las que lo legitiman desde el resto de los discursos sociales. Si se entiende que la palabra de la vanguardia (junto con su obra) irrumpe en la cultura que la contiene para refundar el concepto de *arte* y redefinir su emplazamiento social, la apelación en su discurso al lugar común puede ser percibida como una renuncia; pero (depende del lugar que se adjudique al lugar común en el conjunto del intercambio discursivo) también puede ser vista como una fatalidad. Una fatalidad que no se proyecta del mismo modo en cualquier discurso de vanguardia, y que puede dejar a alguno sin tocar. Estas observaciones, como su objeto, se presentan como parciales y provisorias.

LAS VANGUARDIAS COMO NEGATIVIDAD DISCURSIVA; LAS VANGUARDIAS COMO PALABRA POLÍTICA

Las vanguardias artísticas se apartan del lugar común porque se constituyen como intentos de ruptura en un campo estabilizado de leyes de género y de hábitos estilísticos. Sus propuestas se presentan como el paso final de un proceso de abolición de la previsibilidad de los intercambios discursivos y, en general, de los dispositivos de producción de sentido y de instalación de la escena comunicacional, artística o no, sobre los que se asienta esa

previsibilidad. Se trata de intentos inevitablemente políticos porque toda vanguardia, al salir a constituir y defender un polo de conflicto, expresa sus oposiciones no solo en la obra (emplazada, aun paradójicamente, en el campo literario o artístico) sino también en el discurso acompañante. Cualquiera sea la materia del arte en (o contra) el que surge, la vanguardia debe desmentir el discurso de la doxa y la Academia y los dispositivos de su reproducción, como paso hacia una impugnación exitosa de su emplazamiento social. Debe manifestarse tan harta de las prácticas canónicas del arte como de sus rituales y, sobre todo, de sus metatextos, los que aseguran la pervivencia de sus recorridos de memoria. La vanguardia es inevitablemente política desde el momento, que le es consustancial, en que sale a matar la palabra de un sistema, el que legitima la práctica del arte institucionalizado.

EL ARTE (ANTIVANGUARDISTA) DE LA MEMORIA

Hay un dispositivo que es precisamente opuesto al de la antimemoria vanguardista: en uno de sus recorridos por las fundaciones artísticas del Renacimiento, Frances Yates señalaba[1] que el "arte de la memoria" había incluido siempre un dispositivo técnico sencillo, estable a lo largo de los siglos: había (la remisión al pasado es relativa, porque la técnica sigue ocasionalmente en uso) que ordenar las proposiciones o sucedidos a recordar en una sucesión de lugares que estuviera ya fuertemente instalada en una memoria personal a la vez sensorial y afectiva; se apelaba, por ejemplo, a la serie de espacios que desde la infancia habían sido recorridos día a día al entrar o salir de la casa paterna. En la primera estación se colocaba imaginariamente el primer concepto o acontecimiento a recordar, en la que seguía, el segundo... La técnica indicaba además que el concepto a recordar debía ser representado por imágenes conmovedoras (en lo posible, debido a propiedades que implicaran una ruptura con los límites de lo expresable en relación con el imaginario visual de época, o que incluyeran rasgos de grotesco o terror), que se relacionaran por asociación visual o verbal con lo que debía ser recordado. Entonces, para recordar bastaba volver a recorrer imaginariamente el trayecto que siempre se encontraba después de trasponer, hacia adentro, aquella puerta de calle... Puede decirse que con una técnica del tipo de la descripta por Yates se recuerda a través de un ensueño

dirigido... que, de manera secreta, quitará a las novedades a retener, precisamente, su carácter de tales, asociándolas con sentidos y estremecimientos ya conocidos. Para los grandes practicantes, quedaba después una segunda etapa: la ampliación de los lugares de memoria saliendo imaginariamente al exterior, e integrando a la serie de espacios de la memoria íntima los de la calle, los del camino a recorrer al salir de la ciudad, los característicos de otras ciudades conocidas...

VANGUARDIA Y ANTIMEMORIA

Yates describe el pasaje a la mística y al arte de esas técnicas, cuando ya los soportes de la escritura se habían alivianado y organizado lo suficiente como para que la memorización servidora de la palabra oral perdiera su carácter de necesidad. El arte de la memoria habría pasado a servir entonces a un objetivo trascendente: el de la experimentación de un sentimiento de posesión simbólica del espacio. A partir del Renacimiento, el Arte de la Memoria sirve a la realización de proyectos como el de la instrumentación de las representaciones del mundo astral para el trazado de unos recorridos que empiezan o terminan en el sentimiento de una apropiación simbólica del conjunto del universo *conocido*.

Las vanguardias se niegan, por principio, a repetir esos recorridos porque su proposición, con respecto a la convocación en la productividad textual del imaginario social e individual, es precisamente la inversa. Las imágenes del arte y el sueño permanecerán para ellas como parte de lo insólito y lo inasimilable, y no como dispositivo de avance hacia los objetivos razonables de una acción legitimada por una expectativa social articulada con una cotidianeidad instrumental (si son instrumento, lo serán –en el deber ser de su propuesta fundadora– de la tentativa de apertura a lo nuevo a descubrir, objetivo y tema de un nuevo concepto de arte); y los decursos espaciales estabilizados en la memoria y el recuerdo serán el destino a quebrar mediante la revolución artística.

Y SIN EMBARGO... LAS DOS POSICIONES DE LA VANGUARDIA ANTE LA POSIBILIDAD (PARADÓJICA) DE LA CONTINUIDAD DE SU DISCURSO

Si el discurso de la vanguardia es inevitablemente político, esa condición política será, precisamente, la que impedirá a la vanguardia, a partir de su ingreso en los debates públicos de su contemporaneidad, mantener de modo pleno su discurso como palabra de ruptura. No toda vanguardia ensaya la construcción de esa continuidad polémica; pero si no lo hace, la condición política de su discurso será otra: una condición de borde en una zona de la cultura que aparecerá como destinada a expulsarla. Así, la vanguardia Dadá nace y renace negándose a aceptar los *temas de conversación* del arte y los artistas: si el arte "nace en la boca" o surge de la arbitraria inclusión de un objeto cualquiera en un espacio artístico, no hay expresión ni creación a la que referir, positivamente (es decir, no solo como misión de ruptura y desmontaje), las proposiciones de una *moral de artista*. Ocurre lo contrario en las otras vanguardias, las que se muestran pensando un futuro que se define desde la seriedad de un manifiesto expuesto a la refutación (la de los constructivistas y su despojamiento orientado hacia la creación de nuevos vínculos entre el arte y la cotidianeidad social, la de los surrealistas legitimando una verdad-otra a través de la liberación de la expresión del sueño y el ensueño, la de los futuristas eligiendo los valores de un progreso de razón, velocidad y fuerza frente a los rastros de lo que entienden como un romanticismo decadente, emotivo y femeninamente blando). En estas vanguardias con vocación de permanencia temporal (por supuesto, se trata del único tipo de vanguardia con efectos históricamente extensos de *escuela*), hay discurso político también en el sentido de una institución discursiva fundada en una continuidad previsible (prevista, explícitamente deseada) de su escena enunciativa.

EL RETORNO (TAMBIÉN AL DISCURSO DE LA VANGUARDIA) DEL LUGAR COMÚN

En el discurso de la vanguardia que ha establecido su vocación de permanencia (el carácter prospectivo y esperanzado de su conflicto), la argumentación deberá hacer pie en los *topoi* que tiendan, o prometan tender, un puente indudable entre las premisas que sostienen la palabra del orador y las supuestas como propias de sus antagonistas y de su público. Allí ocupará su espacio el lugar común, siempre importado de otro campo: lugares comunes del discurso de las ciencias sociales o de la historia, de la

narrativa o el teatro *de ideas* o del discurso de partido acompañarán con naturalidad al refrán y el dicho popular para instalarse en el "texto de artista" y en el del crítico que se asume como vocero de una nueva corriente, cargando con una parte de sus propuestas de relación entre el arte y el conjunto de la vida social o de los comportamientos cotidianos. El carácter fatal, ya circunscripto en la retórica aristotélica, de la apelación a los lugares comunes en la argumentación –son el reservorio de fórmulas, ya aceptadas e instaladas en la memoria pública, a las que debe recurrir el expositor para asentar las premisas de la construcción retórica– está en el fondo de esa contradicción interna insalvable, inherente al discurso vanguardista: la ruptura con el lugar común, para imponerse, debe apelar a recursos expositivos que recaerán, en algún momento, en el lugar común.

En los textos de las vanguardias históricas, la apelación al lugar común implicó el silencioso descenso a la petición de principio del prejuicio moralista, del *cliché* literario o artístico o del silogismo retórico, pero también el desplazamiento del "texto de artista" hacia campos temáticos sociopolíticamente relevantes, donde se manifestaban la ambición abarcativa del artista político. Pueden proponerse algunos ejemplos:

• El de la apelación al prejuicio o el tabú religioso, o a las manifestaciones conocidas de una moral dogmática o excluyente, cuando el manifiesto vanguardista apela a una concepción de la relación entre manifestación sexual y obra de arte ya represiva para el pensamiento social de la época (que ya conocía el psicoanálisis). Así ocurre tanto en el constructivismo ruso, al denunciar, por ejemplo, Tarabukin en el arte figurativo una condición "sexual en un noventa por ciento", como en el futurismo italiano, al denunciar Marinetti por sentimental todo lo femenino en la obra artística y en la actitud social y política que la acompañe.

• de la recaída en el *cliché* literario o artístico, cuando también Marinetti apela, en los manifiestos del futurismo, a la oposición –ya centenaria, definida en el primer romanticismo– entre la figura temeraria del artista y la del hombre común, apocado y temeroso;

• de la apoyatura argumentativa en el silogismo retórico, en su versión más simple, cuando André Breton compone el anagrama *Avida Dollars* para acusar a Dalí de aventurero comercial (la construcción de la prueba sobre la base de un entimema implícito en el que la relación lógica ha sido sustituida por la que surge de una similaridad verbal exterior, como ocurre en una

especie de los dichos populares, del tipo de *el casado casa quiere,* o *no te olvides de que la izquierda es la siniestra*).

EL MOMENTO "CÍNICO" Y SU PREANUNCIO EN EL MOMENTO "MORAL" DEL DISCURSO DE LA VANGUARDIA

Cuando un pensador de la relación entre vanguardia y política como Edoardo Sanguineti habla de un momento moral y de otro cínico en el decurso de las vanguardias históricas,[2] establece entre los dos un corte nítido: de acuerdo con su perspectiva habría una inversión de sentido, además de un sordo derrumbe polémico, en el pasaje de la etapa de ruptura a la de defensa de una propuesta que aún es nueva, pero que ya ha logrado instalarse y legitimarse, y que una parte de la sociedad se ha avenido ya a percibir como un nuevo estilo, como una viable *manera de hacer*. Se podría observar que ese pasaje (con su componente de legitimación y transacción) es preanunciado, sin embargo, en una parte de los discursos de vanguardia, ya en el momento heroico, por los guiños argumentativos que desde la apelación disidente tienden puentes hacia las expectativas del público posible: hacia las prácticas interpretativas del amateur, del militante o del experto, acuñadas ya como fórmulas de conversación.

Se instala, así, la paradoja insalvable de la vanguardia proyectada en el tiempo, ya que, contradictoriamente con los lugares comunes que son el efecto, en sus apelaciones argumentativas, de la inercia de la memoria cultural, en el momento de emergencia polémica de su discurso las vanguardias se habrán constituido como la antimemoria. No como la desmemoria, sino como el gesto deliberado y consciente (aunque apele al inconsciente como instancia originante de su movimiento creador) de impugnación de la potencia omnipresente de la tradición.

EL RETORNO DEL LUGAR COMÚN COMO SERVICIO A LA INTERACCIÓN

¿Cómo se articula entonces con la proposición artística de ruptura –y se hace soportable para la lectura social y, en primer lugar, para la de las propias vanguardias– la inclusión de los recursos probados del estereotipo argumentativo y el retorno del lugar común como lo *natural* del discurso?

La respuesta posible es, al menos, doble: por un lado, ocurre que el lugar común toma su lugar, como vimos, solo en un tipo de discurso de vanguardia, el que da su lugar a la apelación a presuposiciones discursivas que habiliten el establecimiento de una escena polémica abierta a posibilidades de convencimiento o persuasión, y por lo tanto necesitada de un discurso intermediario; por otro, debe atenderse al hecho de que ese retorno no aparecerá únicamente como la insistencia de lo conocido sino también –y de manera preponderante– en términos de una función *vinculante.* El lugar común no se instalará solo como el momento de la repetición y de la trivialización proposicional, sino también como el de la convocatoria dialógica. Ya en la palabra liminar de esos manifiestos, es decir, en la primera enunciación política de una parte de los movimientos de ruptura, toman su lugar además, como efecto –aquí también paradójico– de la convocación del lugar común no solo sus propiedades de repetición, sino también las de variedad y asimilación de la contradicción características de sus versiones de género conversacionalmente más extendidas, como son las del refrán y el dicho popular.

Ahora bien: el carácter de oscura renuncia que, en atención a los propósitos explícitos de los manifiestos, presenta la proposición polémica de esas vanguardias (las que de modo implícito deberán aceptar o soportar finalmente su conversión en *estilos de época*), con su apelación a los lugares comunes de las representaciones sociales en vigencia o de los dispositivos argumentativos mismos, muestra la complejidad de sus alcances cuando se la confronta con el lugar funcional de esa apelación en el conjunto del intercambio discursivo. En la última década se ha avanzado, precisamente, en la definición de algunos de los efectos del emplazamiento del lugar común en la estrategia dialógica.

Así, Andrea Semprini,[3] resumiendo proposiciones originadas en diferentes líneas de indagación, señala que, de acuerdo con esas perspectivas, el lugar común funciona como un *operador interaccional* de primera importancia, productor de significaciones que “reenvían a una actividad creativa y reflexiva socialmente situada”, con “un efecto de retorno sobre los actores”. Es el término “lugar” el que debe ser entendido como espacio sociocultural de mediación simbólica: articulándose sobre un saber vago e indefinido, el lugar común constituye la apropiación por los actores de un suelo comunicacional blandamente compartido. Observa también Semprini que el reconocimiento de este dispositivo de instalación y

continuidad interdiscursiva solo pudo irrumpir con la declinación del paradigma racionalista y objetivista, y el correlativo crecimiento del interés por la problemática del sentido común y por las prácticas sociales que sirven a la interacción verbal, más allá de las desvalorizaciones formuladas desde un saber "alto" y/o de la reducción de la problemática a la cuestión de las condiciones de verdad. Desde una perspectiva tal vez complementaria, orientada a la determinación de los cambios históricos ocurridos en la conceptualización del lugar común, puede advertirse que otra fundación de la modernidad fue conmovida por estas reformulaciones: Walter Ong[4] entiende que "solo cuando tomó forma el mundo moderno" esas faltas de originalidad empezaron a hacerse difíciles de tolerar. Dolorosa y contradictoriamente, las vanguardias parecen haber cumplido también, en tanto manifestaciones de distintas modernidades, con la misión (moderna) de repudiar el sentido común... pero solo hasta donde lo permitió su propio discurso.

Es que ¿cuál podría será el rol de ese puente levadizo (siempre practicable) de la interacción comunicacional cuando aparece en un texto que trata de romper con todo contrato *naturalizado* de lectura?[5] El de siempre, solo que en un modo obligadamente subrepticio y contradictorio con los objetivos explícitos de ese texto-soporte, cuya identidad diferencial depende de la permanencia de su gesto de impugnación de los valores de la continuidad y la previsibilidad. En parte, porque, en términos generales, la vanguardia es moderna; y en parte también (más específicamente en este caso) porque el lugar común es, dentro de su ámbito, folklore –producción artística transformada y socializada por la "censura preventiva" de una comunidad–,[6] y/o factor de su producción y reproducción; la vanguardia solo puede integrar, sin negarse a sí misma como momento de ruptura, al folklore que ha dejado de serlo, como lo hizo la primera de las vanguardias (la romántica) con el arte (o la idea de arte) que suponía surgido de una Edad Media clausurada por la cultura de raíz renacentista.

LA OTRA VANGUARDIA: CONTRAARGUMENTACIÓN Y CONTESTACIÓN EN ACTO

Puede señalarse que la respuesta contraargumentativa, con la adjudicación de una condición regresiva o demagógica a algunas de las *caídas* en el lugar común de los manifiestos de ruptura, partió, con poca distancia temporal, de

las mismas vanguardias (agónicos apóstrofes y silencios de Artaud). Pero a los historiadores parece costarles separar ese momento, el del gesto de final rechazo de Artaud ante la entrada de las figuras de la vanguardia en una *disciplina* política, del de su ingreso en otro mundo, el de su definitiva soledad y su locura. Como si su tragedia personal se asociara naturalmente con otra, la de una idea y un proyecto arrastrados por una fatalidad: la de la imposibilidad de la instalación de un espacio de creación enfrentado no solo a los poderes de la cultura oficial y la Academia sino también a la inercia de las grandes frases y los grandes discursos. La creencia en la posibilidad de una intervención consciente, ética o estética, sobre los emplazamientos en el discurso de alguna doxa –y entonces, en algún momento del decurso de la expresión, del lugar común– termina apareciendo, al final de uno u otro capítulo de la Historia del Arte, cubierta por una inevitable pátina de ingenuidad.

O esa misma creencia es apartada como problema por las vertientes posteriores de las propias vanguardias que también se negaron, desde un comienzo, a constituirse como lo que ya era entendido como arte (del modo que fuera) a partir de alguno de los caminos conocidos de lectura o interpretación. Esa fue, especialmente, la respuesta de aquellas que se asumieron como continuidades del momento dadaísta –en particular, de las que preanunciaron, en los sesenta, las "instalaciones" que se expandirían a partir de los ochenta, con sus composiciones aleatorias de situaciones que incluyen a su espectador–,[7] y que integraron a su propuesta metadiscursos propios que explicitaron ese apartamiento.[8]

La etapa de concreción de esas obras constituyó, en la Argentina de los años sesenta, el momento de mayor repercusión, en el discurso artístico y la crítica, de la producción de la última vanguardia percibida localmente como tal, con el grado de sorpresa y curiosidad pública y también con el nivel de repudio, por parte del resto del mundo artístico y la crítica, que había sido elemento característico de la respuesta social a otras propuestas artísticas de ruptura del siglo. Esta vanguardia tuvo rasgos parcialmente similares a los del pop inglés y norteamericano, con su recontextualización de imágenes de la gráfica comercial, la decoración naíf y la historieta, y su recuperación del *ready made* creado por Duchamp en la etapa dadaísta, aunque con una indagación en la imaginería local de características singulares.[9] Pero además cabe señalar, en relación con sus textos y declaraciones, la irrupción de una novedad en hueco: por primera vez, hubo en el país discursos de vanguardia

sin los (ya) lugares comunes sobre el arte y su emplazamiento social, que debieron cancelarse y reformularse a partir de las postulaciones más generales. No porque el tema de la función social no estuviera presente, sino porque no era posible ya, en relación con esas obras de los sesenta, el establecimiento de un vínculo funcional entre *lo dicho* de la política y lo que se decía del arte, sin romper con las perspectivas conocidas en alguno de los dos campos. El tratamiento de ese vínculo habría de retornar, precisamente, como su etapa de cierre, pero sin ninguna propuesta *funcional* en relación con la circulación de la obra de arte, sino como la proposición de una opción, para el artista, que implicaba no solo un cambio de espacio discursivo sino también de lugar social.[10]

Es que, agónicamente, en aquellos textos sesentistas, como en otros anteriores –no todos– de la vanguardia, se proponía un vínculo con final anunciado. El *happening* fue la primera puesta en obra (en un principio importada) de esa empresa artística que se definía anunciando su disolución. La etapa segunda, de raíces más locales, propuso ese “arte de los medios”[11] que debía existir en tanto percibido como sola apariencia, y clausurarse, después de cada emergencia, al ser entendido como tal.

Sobre el dispositivo y los efectos de esa estrategia de fugacidad corresponde recordar, además, que se había puesto en obra una tematización y un reprocesamiento explícitos del lugar común, que al exhibirlo como tal le quitaban su condición instrumental y debían terminar operando (así ocurrió) como factor de disolución de sus efectos de afirmación conversacional. Tanto en los momentos de emergencia del *happening* como en el del “arte de medios”, la puesta en escena del lugar común como tal (en los motivos de la publicidad y la historieta, en los de la decoración de objetos industriales o arquitectónicos o en los paratextos mediáticos) instalaba un novedoso silencio en el espacio habitual de la mirada hacia el futuro del discurso de la vanguardia: no hay manera de ponerse seriamente predictivos a partir de un discurso que dice que su esencia es la de su fugacidad, y que acompaña a unos objetos ya desjerarquizados y predestinados al olvido por el conjunto de la mirada social.

Digamos: hubo vanguardias que, en su momento de vigencia social, no dejaron lugar en su palabra política a la inclusión operativa del lugar común, ese intervalo de reconocimientos y repeticiones que da vida a la conversación de los estilos; fueron las vanguardias que, por razones intra- y extraartísticas, y cumpliendo las reglas de un modo de clausura textual tan

necesitado de coherencia como todo otro dispositivo de producción poética, construyeron su estrategia discursiva en torno del reconocimiento anticipado de su propia muerte.

EL TRIÁNGULO DE DUCHAMP*

Entre los modos de la interpenetración entre crítica y obra a partir de las vanguardias se cuenta la exposición de las cesuras de la construcción artística, así como el rechazo a la permanencia y previsibilidad de los puntos de vista: en la obra de arte crece y se acentúa, hasta llegar a la explicitación y la escenificación permanente, la exhibición de sus momentos de redefinición y recomienzo, y en la propuesta crítica que confluye con ella se despliegan en paralelo la pluralidad de los arranques de escritura, la secesión entre los lenguajes y los relevos entre diferentes focalizaciones del objeto y de las poéticas que lo conformaron. Y la condición inevitablemente autorreferente de las vanguardias ha hecho que el objeto construido por ese productor de arte y ese crítico que se encuentran porque se descentran sea, con frecuencia, paradojalmente definido por el nombre del mismo autor, el mismo actor. No habiendo jerga inclusiva de institución o corriente artística reconocida a la que referir, habrá que apelar al recurso identitario de base, así sea con una distancia humorística.

Y (pero) en la escritura de Duchamp ocurre además que la crítica –aun la crítica internalizada en la obra– no hable únicamente de la obra y su contexto sino también de su propia condición de texto azaroso, separable por momentos de la obra visual u objetual o situacional con la que le ha ocurrido entrelazarse. Lo que se suma a la ausencia expuesta de vínculos postulables en principio en relación con series pasadas o futuras. Cuando esa ausencia se focaliza, toman la escena renuncias a la puesta del acto artístico en secuencia y a la previsión de efectos o contextualizaciones sociales. Como en la proposición "lo nuevo no es utópico", se muestran singularmente

pertinentes en relación con el recorrido de esas convocaciones. Lo nuevo no utópico es lo nuevo sin expectativas cualificadas ni estadios programables; y entonces, sin categorías que permitan diferenciar jerárquicamente, en principio, una novedad de otra. Lo que no implica una ausencia de valores, porque insiste la posibilidad de existencia de unos valores *siendo*, ellos también, en permanente proceso de definición de algo así como unas opciones o valores en situación. Lo nuevo irrumpe así, en principio, con ausencia de miradas hacia atrás, o al menos de indicadores de su registro, y entonces también de prospectivas, porque no hay futuro sin fórmulas precedentes ascendidas a repertorio compartido para su definición. Y para hablar del fenómeno hay que nombrar un discurso que optó por anunciarse como un presente no interesado en la percepción de sus bordes, y entonces característicamente no urgido por fundamentaciones y recuperaciones temporales e históricas.

Una definición de su presente como la de Duchamp se muestra en su exceso, al apartarse en permanencia, sin las ¿universales? oscilaciones buscadoras de memoria o de esperanza, de las insistencias de la continuidad. Y el suyo será un exceso siempre paradójico, porque incorporará como rasgos específicamente propios, también cuando toma la palabra en textos y títulos, los presupuestos y modos de una opción permanente (en esa permanencia estarán el exceso y la paradoja) por producciones y registros siempre precisamente acotados en el tiempo y en el espacio por una circunspección fundante, la de la proposición aforística. Esa forma que se presenta como anunciando que entre lo que no reconocerá límites estará su decisión de cortar toda expansión o continuación de algún serio sentido que interrumpa el derroche de virtualidades obtenido como efecto de la insistencia en la opción por la brevedad y el no completamiento, acompañada por una abstención también permanente en relación con la producción de cierres conceptuales. Como se ha dicho (especialmente en las recuperaciones desde el pop y el *camp*, y entre nosotros, tempranamente, en los textos de Oscar Masotta acerca de la huella duchampiana vista en los "imagineros" del arte argentino de los sesenta),[1] se trata de una opción cercana en sus efectos a la dispersa hemorragia de sentidos de la metonimia, lejos de la contenedora (así sea confirmatoria o perturbadora) postulación de confluencias de la metáfora.

A la necesidad de considerar ese exceso (desde un modo más, todavía, de nombrarlo: el exceso de una fragmentariedad que no quiere buscar su

propia lógica y reconocer, como las otras, su condición de parte de una totalidad, así sea provisoria, así sea fantasmática) atiende Bonito Oliva en su *Vida de Marcel Duchamp*. Y lo hace a partir de un registro de paradas enunciativas que dan cuenta de diferentes estrategias de articulación entre los textos y las cualidades del personaje que construyen. En el prólogo de la edición argentina, que recupera más de treinta años después la italiana de 1976, Carlos Espartaco encuentra en la apuesta del libro –redoblando su comienzo– el intento de abarcar los modos de Duchamp de rechazar toda articulación entre el esfuerzo de linealidad del intelectual logocéntrico y los múltiples modos del renacer del *anartista*.[2] Aquí está Duchamp, aquí está Max Stirner (el de *El único y su propiedad*, tan convocado por Duchamp, podría decirse, para algo así como un *diálogo de solos*),[3] en cada muerte de proyecto. Bonito Oliva mantiene la pretensión de rigor de los estilos modernos pero invitando al mismo tiempo al recorrido de proposiciones que no están para abrir un camino de acumulación sino de apertura a la diseminación, diciéndolo, en el límite, con unas proposiciones de las que se resguardará su condición de aforismos conjeturales.

Todos queremos llegar al aforismo alguna vez; escribir aforismos y ninguna otra cosa; todos, en poesía o en prosa; aun fingiendo que todo lo que ha ocurrido es el retorno de una retórica y de un género. A veces parecido al aforismo pero desde una distancia lírica, como puede ocurrir con el haiku. Pero en el aforismo se trata de la apelación a una memoria poética que a cada paso ha querido dejar de ser ella, para abrirse a cualquier indefinición de pensamiento o de lenguaje. ¿Nueva, ajena? Seguramente nueva o ajena para el operador.

La recurrencia de la búsqueda aforística –convocada por sus confluencias de arte y muerte– suele encontrarse en la crítica con otra, la recurrencia a Nietzsche. Pero al Nietzsche que amenaza con llevar los límites de la elección textual derivante, y en su deriva herida por sus contextos, por sus soportes… a los universos hasta poco tiempo atrás indecibles de (y los capítulos del libro de Bonito Oliva giran en su torno): la tontería, la indiferencia…

Unos años antes de la fecha de publicación del original italiano (1976), en la vida artística argentina tomaba la escena un arte que se podía considerar relacionado, enraizado con la obra de Duchamp y sus disvalores en términos de cualquier proyecto de progreso artístico.

La tontería, la indiferencia: ¿de qué eran acusados esos que aquí, en Buenos Aires, eran aquellos que inventaban y eran caja de resonancia del pop, del *camp* aunque después tuvieran que cambiarle el nombre en términos de la práctica argentina? ¿De qué eran acusados? De la tontería, la indiferencia, exactamente. Incluso podría haberse dicho que, desde la vereda de enfrente, lo de tontos era una calificación con un cierto componente de desprecio, y que lo de indiferente era una calificación con un fuerte componente de crítica valorativa. Y también allí estaba la falta de cierre. Que cuando empieza a integrar la obligada y acotada actividad del contemplador, del que venía de ser contemplador, indica que habría que pensar a la vez en una nueva figura de artista que sale de la obra, y en una nueva figura de gustador que sale de esa circulación y esa contemplación.

Todo eso estaba dicho en el libro y había sido de alguna manera predicho por Duchamp. Y en el libro está también la estratificación de las citaciones que, por otra parte, tiene que ver con una actividad sobre esas citas que no promete tranquilidad y que a veces las da vuelta: en estas obras y desde entonces, y en estas palabras, no se cita para refuerzo del propio discurso: se toma a la cita como insumo y se trabaja sobre ella. Es cierto que en el *revival* y en toda vuelta atrás hay una actitud filial, pero también hay –y si no, no hay *revival*, como decía con fuerte narrativa ensayística Giulio Carlo Argan–[4] un cierto intento de matar al padre: es un arte filial y al mismo tiempo portador de una cierta veta de deseo emplazado en ese camino de terminar de una vez con esa cita, de abrirse a una impredictibilidad sin certidumbres de academia. La falta de cierre seguirá en la propia obra, y está el recomienzo de su decir cuando se elige esa frase elegida por Duchamp, la que recuerda que siempre son los otros los que mueren. Y no se trata de una lápida humorística (¿hubo humor en Duchamp?) como la de Groucho Marx: “perdonen que no me levante”. En este caso, “se mueren los otros”, y no hay la propuesta de juego humorístico sobre la conciencia sino, más bien, un modo de decir que solo se escribe desde la muerte, y que las escrituras anteriores son un entrenamiento para el ingreso en esa práctica.

Pero las dos inscripciones pueden permanecer como complementarias e inevitables.

Bonito Oliva pone enfrente de la figura del creador duchampiano al pensador logocentrista. Ese que no cree necesario demostrar que el logos que convoca tiene algo que ver con la obra que muestra. Dirá el pensador logocentrista que hay un logos que conviene convocar, pero no dirá por qué

hay que hacerlo en ese momento, porque en general ese pensador no se ocupa de aclarar en qué pequeños momentos o partes del cuadro apoya su hipótesis. El logos y la obra. Paolo Fabbri (en más de un lugar, por ejemplo en *El giro semiótico*)[5] decía que el problema de ese tipo de actividad crítica es que es irrefutable, desde toda teoría se puede encontrar un ejemplo que opere como su comprobación, desde cualquiera y siempre es incontestable esa actividad.

Acá se produce, en cambio, otra vez, o se ve actuar desde el texto, ese momento en el cual no hay la posibilidad de oponer sin riesgo una teoría y una obra; no hay esa posibilidad porque ya la obra está diciendo que no puede haberla.

En el libro de Bonito Oliva vuelve a advertirse que no se equivocaban los que en la década del sesenta –algunos antes y otros después– encontraban que no se podía cerrar eso que se estaba haciendo atendiendo a su hacer. Y además, que esa falta de cierre tenía que ocurrir en más de un lugar, como si una pulsión transposicional estuviera evidenciándose. Una pulsión transposicional que siempre existió: siempre las novelas se ilustraron, siempre los cuadros tuvieron título –por lo menos desde estos siglos que vienen antecediendo esta pintura–; siempre hubo palabras convocadas: títulos, epígrafes, tratamientos de la firma que llegaron al autorretrato, cartas, palabras. El arte de la imagen siempre estuvo lleno de eso. Pero llegó un momento en que algunos empezaron a advertirlo y eso modificó el pasado: los títulos, la firma y el discurso acompañante comenzaron a ser también parte de la obra. En realidad, se trata de algo que pasó siempre, pero nunca como en estas últimas décadas.

¿Y en Duchamp? ¿Qué era Duchamp? Creo que puede decirse que, como tantos otros, era tanto artista como crítico, pero también que, como pocos, entendió que ese suceder de prácticas no consistía en una fusión sino en un modo de insistir en la producción de un instrumento productivo que respondía a la imposibilidad de dejar de transponer, de dejar de recomenzar, aun en los momentos en que todos los proyectos individuales y sociales del arte reclamaran un cierre del sentido.

Esto habla también de una cierta mímesis con la condición estoica: hay un cierto entrenamiento en el que toma esa posición, esa parada enunciativa de Duchamp, que es el estoicismo. No es únicamente el genio, el coraje, la audacia. Porque hay un saber inicial de que lo que se está haciendo es, al menos por un momento, salir de la conversación, después se retornará para

compartir los misterios de la circulación. Pero ese salir de la conversación habrá requerido una posición estoica. Hay algún momento en la obra de Duchamp en que lo que hay en realidad es un apartamiento y después se ve si lo vuelven a buscar. Después, en cuanto al presente y el futuro, esa certeza anticipada del azar: se sabe que hay azar, que lo hubo, no se lo quiere ocultar en la propia obra y se muestra la certidumbre de que va a seguir habiéndolo.

Finalmente, creo que las convocaciones de Duchamp de pasados presentes en su obra (otra vez: de su obra siempre formó parte su parada enunciativa), si dejan en tan importante lugar a Stirner, pueden complementarse con alguna propuesta de nombre que desde otro lejano lugar también podría acompañarlo. El nombre sería el de Friedrich Schlegel.

Interrogado una vez sobre la pervivencia del romanticismo en la aventura surrealista, Breton aceptó, aunque con distancia, esa posibilidad: dijo algo así como que persistía un abrazo originario, pero que desde el surrealismo se trataba de un abrazo como el de la boa constrictor. La figura continúa, de todos modos, con las imágenes de un ejercicio de la fuerza interna, visceral, anterior, que saldrá a expresar lo natural y propio. Pero en el romanticismo, que en el momento de ser nombrado no puede no convocar esas imágenes, habían estado también las propuestas de Schlegel, que encontraba en la sucesión y la continua irrupción de los géneros y las obras ajenas el origen de la inspiración del poeta: abrirse a la multiplicidad y la indiferencia del mundo era la única acción que podría estimular la creación del artista, y no al revés.[6] Los que, en las distintas recuperaciones de la obra de Duchamp, postularon su condición naturalmente opuesta a las poéticas de la interioridad desatada, dijeron lo necesario para la construcción de un triángulo descriptivo que no ha dejado de ser fundacional: como para Stirner, como para Schlegel, para Duchamp el mundo de los motivos de la creación no podría no ser impredecible, no podría dejar de ser exterior.

DE LOS BARRIOS PÓSTUMOS DE LAS VANGUARDIAS: FORO, MUSEO, FOLKLORE*

Si hubiera memoria eterna de las polémicas sobre la historia del arte, y esa memoria no desatendiera los matices que la definen en cada región, alguien recordaría cada tanto en Buenos Aires que una de las delimitaciones más útiles para la reflexión sobre desvío y continuidad en la producción artística ocurrió aquí, por los años treinta y cuarenta, cuando Carlos Vega, definiendo el concepto de *proyección folklórica*, postuló para las mezclas entre arte "popular" y "culto" una condición en principio poco atractiva: la de su inevitabilidad.[1]

Ya casi no cuesta, hoy, percibir esa contaminación mutua y permanente que ocurre no solo entre el arte y la literatura definidos como tales, por un lado, y el folklore y la cultura masiva, por otro, sino también entre el arte de museo y lo que se propone como su rechazo, aun tratándose de una producción de vanguardia. Y especialmente para las vanguardias parecen desplegarse, en el tiempo póstumo de su legitimación o su evanescencia, unas posibilidades diferenciadas de insistencia histórica: la de la previsibilidad folklórica, la de la representatividad definida por la institución museística y la de la insistencia en los campos de la discusión, la circulación y la reformulación. El problema es que cada posibilidad puede coexistir naturalmente con las otras. Para considerar el tema habría que definir ese momento de opción.

La vanguardia como recuerdo

Llega un momento en que tratamos a los productos de la vanguardia como eso. Productos entre otros productos, los vemos en su coincidencia con el gusto de un momento anterior, o con varios, ahora apenas contradictorios entre sí. No podemos dejar de percibir que esos gustos, habiendo irrumpido como fruiciosamente desviantes –y se trató a veces de una fruición trágica–, integraban, sin embargo, gustos de época que después serían convocados con un placer ya pequeño, ya previsible. Cuando costara ya recordar que en otro tiempo había sido un alivio sacarse de encima, gracias a esas irrupciones cuando estaban aún en su momento liminar y heroico, los constructos inerciales de un arte viejo, que ya no dejaba respirar insistiendo en los cánones de una tradición.

La historia, ya ordenadora y clasificadora también de las memorias de la pequeña experiencia, había indicado ya que aquellas rupturas de la costumbre, con sus recomienzos, habían ocurrido, y no hubieran podido no ocurrir, en cualquier zona cultural y en cualquier tradición artística. Casi siempre con el ornato de unos metadiscursos inolvidables, desplegados como extensión argumentativa del planteo conflictivo, polémico, bélico de una vanguardia. Y en otros casos, en fin, se habían quedado en promesas, pero también históricas, y con la posibilidad de una continuidad en el largo plazo al plantearse y desplegarse como el objetivo de una utopía. Con distintos énfasis, nunca sin ellos, desde la construcción laboriosa de cada desvío se había dicho que debía empezarse todo de nuevo, y unos rastros visuales u objetuales, unas formas que se sabían recientes aunque llevadas ya a la costumbre, certificaban de algún modo que el recomienzo había ocurrido.

Los énfasis de la vanguardia hablada

En cualquier caso, cuando esas novedades (y entonces esos recomienzos) ocurren en las vanguardias, se articulan con metadiscursos verosímilmente circulables en cada contemporaneidad, o, más genéricamente, con contextos acompañantes que alcanzan a resignificar las configuraciones de la cultura y, más específicamente, del arte. Que se ilusionan y se enojan en relación con determinadas formas, con determinadas variables formales –que nunca empezaron por aparecer como formales–: que circularon de un lado a otro,

siempre en el mismo sentido. Para este tema, parece conservar su poder descriptivo la fórmula de Hjelmslev: los pasajes fueron *de las formas del contenido a las formas de la expresión*.[2] En los comienzos de cada vanguardia, no había sido así: unas operatorias formales terminaron en cada caso por tomar la escena, pero los temas y los objetivos sociales del trabajo artístico habían pasado por ser la preocupación dominante, o la única, de cada nuevo movimiento de ruptura; una implantación social del arte, con sus efectos, era lo que se había constituido en enemigo, y un nuevo emplazamiento se presentaba como la materia de la nueva fundación, en el tiempo del nacimiento de cada vanguardia. Las operatorias formales que constituyeron el hacer identificatorio de cada provocación vanguardista habían sido presentadas solo como una herramienta por los nuevos fundadores, y constituían el signo de la falsedad y la torpeza de su aventura para los defensores de la Institución Artística.

Y sin embargo, siempre habrá ocasión de repetir una vez más esa fórmula que ya opera como habitual cierre de capítulo, cuando el tema son los rastros de las vanguardias pasadas: todas las utopías de las vanguardias han fracasado, pero han triunfado sus operatorias. Entre otros, lo registró con sorprendente énfasis antimediático Umberto Eco, al definir la "neotelevisión". Y abarcando un universo cultural más amplio y diverso y, en ese caso, con más registro de la complejidad del fenómeno, Tzvetan Todorov.[3]

Pero ha ocurrido que, al pasar a sus tiempos de asentamiento y despliegue (o sobrevida), esas operatorias, ya aligeradas de sus discursos acompañantes, presentaran ominosas mutaciones. Volviendo a una fórmula acuñada por Edoardo Sanguineti en los sesenta, el "momento *moral*" de las vanguardias sería el de su metadiscurso temático y teleológico, y el "momento *cínico*", el de la expansión de las operatorias que, cuando triunfan, se incluyen, ya sin prólogos o genéricamente en silencio, en distintos campos de la práctica artística y extraartística.[4] Hoy habría que llamar ético al momento al que se llamaba moral, porque ya no se trata de comprometerse con unos mandamientos sino con unas operatorias, e hipócrita, al momento que se llamaba cínico, porque no es fácil confundir ya encubrimiento (hipócrita) con mostración (la de los cínicos) del propio desvío. Son (toda época tiene algo de bueno, también esta) tiempos de unos nuevos saberes en relación con unas operatorias ahora semovientes,

plurales, productoras de sentido en el nivel del conjunto de los dispositivos del estilo de época de la autorreferencia.

LOS CARRILES DEL MUSEO Y EL FOLKLORE; EL FORO Y SU PROCESABILIDAD

Ahora bien: también ocurren novedades y cambios en las artes populares, en la cultura masiva, en las distintas formas del folklore (en el concepto contemporáneo que excede el de los géneros de la oralidad y es abarcativo de objetos y desempeños con diversos emplazamientos sociales).[5]

Allí también ocurren cambios, solo que ocurren de otra manera: no van acompañados de un proyecto que se presente como pieza autónoma, no tienen metadiscurso que los justifique. Pueden ser acompañados por una campaña publicitaria que habla de otra cosa... a veces ni siquiera por eso.

En relación con los cambios que ocurren en la cultura popular y masiva, lo que aparece tematizado en sus metadiscursos es la entrada de una novedad del afuera. Podría plantearse aquí, una vez más (en un sentido ya fuertemente implantado en las historias recientes del arte y de las instituciones que se le refieren), una oposición entre autorreferencia y heterorreferencia. Los cambios y los recomienzos de las vanguardias son dentro del arte, y especialmente en su metadiscurso, autorreferenciales. *Venimos a hacer esto, que puede ser claramente descripto en su novedad y viene a diferenciarse de lo que se está haciendo en este campo que por desgracia nos une*, dice el artista de vanguardia haciendo referencia a ese trabajo, a esa producción, a sus modos, a sus recursos, a sus contextos habituales. Como no soporta ya más los diálogos enrarecidos por el aire del museo, se autorrefiere. Y su autorreferencia, en el momento fundacional, no deja de proponer un orden propio, desde una "creación discrecional de la no-discrecionalidad" que se propondrá conteniendo, otra vez, "el surgimiento causal del orden".[6] En cambio, las transformaciones que se producen en las artes populares o masivas ocurren en términos de una ocupación de la escena por parte de algo de lo que el arte habla, y que es externo a él. En las letras de tango – uno de los géneros que más han solido transitar el camino de las mezclas entre arte popular y culto, y entre la acentuación expresiva y la referencial–, el mantenimiento de la pertenencia genérica dependerá del respeto por un límite del juego poético; y la representación de una subjetividad en trance de escritura deberá ocupar el centro de la escena, aunque se desplieguen

mutaciones, también, en el manejo del léxico, de las imágenes o de los ritmos. La novedad legalizada por el género será la del tratamiento de un afuera social, o de un adentro psicológico que es tan externo a los juegos del lenguaje como ese afuera, aunque la instancia de la letra no deje de interponerse entre el concepto a poetizar y el canon que debe contenerlo... En ese vacilar de la expresión podrá irrumpir la apelación a las operatorias de la vanguardia; pero se tratará de una vanguardia convocada como un insumo para las insistencias de la producción folklórica. Siguiendo con el ejemplo del tango: el surrealismo entra en sus letras en los cuarenta (señaladamente, en las de Homero Expósito) para insistir con los motivos temáticos del tango canción (abandono, memoria desesperanzada), cuando el lenguaje del tango de los veinte y los treinta no podía ser mantenido ya por unos productores y un público apartados tanto de un folklore elegíaco con decires campesinos como de una ficción urbana pegada a representaciones de la confrontación masculina caídas de una escena social en crisis (de un lado de aquellos pasados, Pascual Contursi, del otro, Enrique Santos Discépolo).

La importación de imágenes y construcciones de sentido de las vanguardias no es acompañada por un metadiscurso que guarde la moral de la ruptura: no se presenta como la escritura de un tango revolucionario sino, calladamente, de un tango mejor, y tampoco se instala como avance artístico. De acuerdo con la argumentación de sus glosas, será mejor por ser más real, más verdadera: ahí estará su –circunspecta– novedad. Y no es que en el tango no puedan ocurrir rupturas antifolklóricas: la música de Piazzola tiene un momento de quiebre vanguardista –con rupturas de género y de estilo– que mantiene sus efectos de apartamiento con respecto a esos moldes, hasta que queda integrada a una memoria cultural y empieza a alimentar otras producciones.

Las dos vías regias de la resocialización de los desvíos vanguardistas son, tal como en el relato del sueño, la museificación y la folklorización. Creo que es pertinente la comparación con los procedimientos de narrativización con que entra en la conversación, o en más amplias instancias de la circulación cultural, a pesar de la opción deliberada o azarosa entre tiempo del desvío y tiempo de la normalización comunicativa. Por un lado, el ascenso a jerarquizadas configuraciones culturales, que implantan en las imágenes oníricas los prestigios de la historia o, más específicamente, de la Historia del Arte, y por otro, pero no de manera

opuesta, el descenso a su inclusión en relatos que todos cuentan, y que tienen la vigencia social del refrán o el dicho popular. En los dos carriles de la resocialización de la producción de vanguardia, esperan los textos configuradores de una segunda memoria social: el metadiscurso del museo y los estribillos del folklore.

SEGUIR EN LA VANGUARDIA

¿Pueden, los productos de la vanguardia, insistir sin folklorizarse ni ingresar al museo? Aquella delimitación de Sanguineti entre el momento moral y el momento cínico del proyecto y el derrotero vanguardista separaba el antes y el después de la conversión de la obra en producto para la circulación (para la oferta y la demanda); como cualquier obra de galería, en términos de un producto de género y estilo previsibles. Pero ¿puede eso no ocurrir? La posibilidad ha suscitado hondas dudas en las últimas décadas, acerca de si las vanguardias tienen posibilidades de sobrevivir como tales después de su momento de emergencia o de revivir. Gianni Vattimo decía, en relación con el conflicto entre vanguardia y memoria, que no puede haber ya un recomienzo como el de las vanguardias históricas, porque para pedir que algo empiece de nuevo hay que poder olvidar lo anterior. Cita a Nietzsche cuando hablaba de una Ciudad del Olvido, y ve a Heidegger apartarse especialmente de Nietzsche cuando despliega los territorios del rememorar: el arte contemporáneo, dice Vattimo, puede prescindir de la rememoración. Pero ya no podría entonces replantearse una utopía como la dadaísta o como la futurista. Y en la parte menos trágica de su texto, dice que en el arte contemporáneo habría una creatividad que *no tiene necesidad de olvido*.[7]

La vanguardia como ruptura y refundación se va volviendo progresivamente indecible a lo largo del siglo XX, junto con su articulación política radical, la de los picos del surrealismo *al servicio de la Revolución* o de la mirada al frente del Marinetti de la era fascista. El motivo del recomienzo, necesitado del personaje del artista misional con una destreza-herramienta, empieza a perder hasta el lugar de su muerte. Fue difícil volver a decir, ya después de 1918, que la guerra era la higiene del mundo.

En cualquier caso, el tema de la posibilidad de un recomienzo radical empieza, si no a morir, al menos a borronearse en el discurso. Ya se trata de imágenes que solo fragmentariamente pueden decirse, o que hasta como

sueños fracasan. En definitiva, habrá caído la fe en los poderes de la deliberación. Todos los sueños deliberados serán como el de un cierto tigre borgiano, ese que se aparecía "disecado y endeble", cuando Borges quería soñarlo a propósito: ni tigre era, "tiraba a perro o a pájaro". Les pasó a todos: hasta a los partidos políticos, que desde la extrema izquierda hasta la extrema derecha, terminaron hablando de cosas cercanas, de objetivos que podrían estar ahí. En lugar de los vocativos enseñados en la camaradería, el compañerismo o la correligión, que cada corriente política había elegido para llamar a los propios, terminaron, se sabe, hablando a "la gente", degradación general de la identidad. En ese contexto es donde Vattimo habla, entonces, de una nueva creatividad. De la que dirá que no tiene necesidad de olvido o, en otros momentos, que ha perdido la posibilidad de creer que el olvido sea posible, o que un absoluto recomienzo lo sea. Ese recomienzo que sin olvido deberá soportar la presión legitimada de la costumbre, pareciéndose a las series conocidas de la cultura y alejándose de los modos establecidos de la confrontación.

De un polo al otro, estaríamos hablando de fenómenos como el de los modos de la vanguardia por un lado, los del arte popular y masivo por el otro; pero solo como acentuaciones, y con crecientes costumbres de articulación. En el Borges evocativo de "Para las seis cuerdas", habrá, de todos modos, mucha vanguardia. Hasta en Juan Caruso, letrista de tangos de sencillo léxico, que Borges rechazará por canzonetístico, debía haberla. Porque hacía mucho tiempo entonces que costaba creer en la posibilidad de encontrar muestras de folklore puro, o de arte culto no inficionado de arte popular. Además de recordar el carácter permanente de las mezclas entre folklore y arte culto, Carlos Vega pedía que se dejara de pensar en la posibilidad de un folklore auténtico (después, sus discípulos no le harían caso) porque, decía, cualquier producto folclórico con el que se entrase en contacto seguramente sería el resultado de idas y vueltas, de cruzamientos y separaciones entre arte culto y arte popular, entre arte sagrado y arte profano. Después, los discípulos seguirían hablando, como Augusto Raúl Cortazar, de *proyección folclórica*, pero apartándose del precursor: Cortazar al diferenciar a aquel que *respetaba la esencia* de eso en lo cual se estaba inspirando y ese otro, en cambio, indiferente a ella.[8]

Podría decirse que este mundo contemporáneo optó por darle la razón a Vega, y que en eso, al menos, hizo bien. Reconociendo maneras nunca

equilibradas, a veces aparentemente sincréticas de articularse, o mezclarse, los modos de la búsqueda.

El sentido resultará de una anáfora creada nunca del todo voluntariamente, y que por otra parte va a producir un efecto no previsto en el sentido de lo que ya estaba en la obra. En la definición de Étienne Souriau, "el arte es la dialéctica de la promoción anafórica", y si es así, se podría pensar que un cierto tipo de vanguardia existirá siempre, como manifestación extrema del modo de promoción anafórica de toda obra de arte, que en cada momento de su crecimiento retrabaja y niega un contexto de obra previo, circulante y móvil.[9]

Se podría pensar que en esta coyuntura el estilo de época insiste en una obra de arte que oscila entre dos momentos constitutivos: el de la remisión a sí misma y el del contacto con un entorno que no le permite terminar de nombrarse en esa remisión. Uno es autorreferente y el otro, heterorreferente, y la alternancia es parte de la condición de cada uno.

Jean-Marie Schaeffer y François Flahaut, en un trabajo conjunto sobre el estatuto de la creación en el arte contemporáneo,[10] señalan la paradoja artístico-mediática constituida por el nuevo modo de nombrar producciones artísticas complejas y fugaces, como las *performances*: principalmente, y a veces casi únicamente, con el nombre del artista. La condición de etapa subsiguiente con respecto a la *de la muerte del autor* en la teoría contemporánea del arte podría llevar, en la de la performance generalizada, al registro de una relación de negación, o impugnación, o desmontaje entre la de la "muerte del autor" y la de su retorno.

Pero se trató de un retorno autoirónico. Las intrusiones del autor en su obra pasaron a investir, aceptado el lugar del azar en su creación, los significados de un contexto sin destino, lo que no quiere decir sin valor. Cada recomienzo exige hoy, también, la definición de un concepto propio de recomienzo. El autor debe construir su personaje en tanto tal, y al mismo tiempo mostrar que reconoce su imposibilidad de cumplir con ese rol. Su desempeño será reconocido como serio en la medida en que acepte payasear. El payaso, como artista, existe en su transcurrir, no en un cierre de obra; el arte y lo cómico se niegan al cierre y a la síntesis.

DE LOS DIVERSOS DESTINOS DE LA INTEGRACIÓN

El cierre de la obra de vanguardia se da fuera de ella, en el escándalo de la integración. Salvo, únicamente, cuando una conciencia anafórica toma sus motivos y prueba a operar con ellos de nuevo, por fuera de las censuras reductoras de la previsibilidad del folklore[11] y de los emplazamientos filológicos del museo. Con sus espacios de repetición, incluyente y enrasadora: el museo y el folklore. En la operación de inclusión en el museo, la legitimación se exhibe también urgentemente como tal. Una cita:

> Creo que tenemos derecho a preguntarnos si el papel del museo (…) no se sitúa simplemente allí: no en las responsabilidades pedagógicas vinculadas a la defensa del patrimonio (término que ha tomado una extensión tal que puede incluir tanto las obras de los maestros como el folclor que empieza con los abuelos, las antigüedades no autóctonas, los testimonios del "arte-mundial", tanto del pasado como del presente), sino en la legitimación acelerada del objeto, sea cual sea, que consiste *in fine* en reconocerle la función tautológica y sin embargo imperativa *de que el objeto rinde al museo*.[12]

Cuando la folklorización o la museificación se cumplen, el recuerdo de las vanguardias se organiza dentro de esos dos dispositivos de previsibilización de la cultura. De las vanguardias se eligen la fragmentación exhibida, las mezclas de géneros, la autoironía, la recontextualización (en los espacios del arte, de objetos no definidos como artísticos, y en los medios, de motivos de un género trasladados a otro, como los elementos ficcionales tomados por los géneros informativos y viceversa). Pero no se toman los discursos programáticos acompañantes.

Y SIN EMBARGO: UN NUEVO FORO, UNAS NUEVAS INSISTENCIAS DE LA CONFRONTACIÓN

Se ha dicho que esta sería una época de "artistas sin arte" y las obras de arte, "reliquias banales". Si la ausencia de arte se debe a la de parámetros estables para la identificación de la obra como tal, queda clara la importancia de la apelación al recurso de focalizar, así sea irónicamente, al operador, sujeto de articulaciones constantes entre variantes de género y estilo. Se trata de esas operaciones por las que unos textos reconocidos o no como artísticos (pueden pertenecer a la ficción tanto como a la información o al discurso político o al de la ciencia) se vuelven sobre sus propios procedimientos de producción y articulación intertextual, como ocurre en distintas definiciones de la función poética[13] o del arte.[14] Pero ahora la

vuelta de la obra sobre sí misma no se despliega solamente en el lenguaje de un arte o un género artístico sino también en sus discursos acompañantes y en la escena de exhibición.

En los medios compiten, pero también se articulan, desvío y disciplinamiento. Pero ha ocurrido que algunas novedades de los géneros masivos fueran unas veces el correlato, y otras la inversión de las de la vanguardia en las artes socialmente definidas como tales,[15] aunque las rupturas vanguardistas se hayan presentado originariamente como desórdenes promovidos *en* un arte, con acciones hacia adentro y hacia afuera de él. En cambio, si se toma como folklórico aquello que en una cultura circula como de producción propia y emblemática, más allá de la oposición entre lo anónimo y lo autoral, puede señalarse que las novedades del folklore vienen del contexto y vuelven a él como pregunta o provocación, asentadas en un arte que mantiene su orden. Paradójicamente, la vanguardia muestra la nueva vida del arte en la condición humorística (del pastiche, de la autorreferencia) de cada nuevo hacer. En las grandes salas de recibo de unos espacios intermedios (las galerías con público más amplio, los museos privados con vida pública más informada), algunas de sus extensiones esperan hoy su momento de ingreso a la catalogación parpadeante de los blogs. Que son, por momentos, *solo* foro, aunque un foro en el que el objetivo no parece ser ya ganar en la confrontación, tampoco permanecer inacabablemente en escena ni convencer al otro, sino convocar la emergencia de una novedad que será resultado de un juego. Que en ausencia de un contexto con linealidades históricas no ocultará, en cada caso, su condición agónica. Habrá futuro, pero no *propio.*

Y el proceso de desvinculación con respecto al componente utópico que se da en las operatorias que insisten, pero ya sin discurso aglutinante, desde las vanguardias, se dará también en los medios, y en la crítica y su teoría: en las folklorizaciones mediáticas de esas operatorias, contra la ilusión de unas finales epifanías de la razón o del deseo; y en las nuevas teorías del arte, contra la estética especulativa inclinada sobre la posibilidad del registro en la obra de valores constantes.

Aquí el ejemplo de un juego intergenérico, uno de los procedimientos con que las vanguardias históricas intentaron apartarse de la previsibilidad de los moldes textuales, en la línea del *romanticismo otro*, no el de la intimidad desatada ni el torrente expresivo sino el de la *poesía de conjunto* de Friedrich Schlegel, como recurso –ahora explícito y enunciado para

grandes públicos– de la búsqueda estética: “Traté de llegar a un estilo que calificaría de punk soul”, fue una de las respuestas de Lou Reed, “ícono rock” según la calificación de *Le Nouvel Observateur*, en un reportaje del diario con motivo del pasaje al film, en 2008, de *Berlín* (1973).[16] Y en relación con lo específicamente instrumental: “Yo quise encontrar un juego de guitarra que no estuviera fundado sobre el blues”. Presencias y ausencias de género; puestas en fase de género y dispositivo. Que pueden llegar incluso, en su juego mutuo, a confiar, otra vez, sus novedades a la palabra. Solo que, ahora, sin anticipar su decurso ni cerrar su proposición.

CUANDO TODA CRÍTICA ES METACRÍTICA

UNA CRÍTICA DE LOS MODOS, DE LOS RECORRIDOS…

Hablar del adentro o del afuera del objeto del arte. O no hablar del adentro ni el afuera de ese objeto sino de los modos, los tiempos y los recorridos de su devenir. Tantos lo han hecho… Pero se trata ya, en cada caso, de elegir una entrada, sin seguridades con respecto a lo que nos dirá de lo que nos reserven las otras. No se trata (ya), por lo menos para una parte de la crítica contemporánea, de encontrar alguna manera legitimada de formular, desde un conjunto articulable de saberes, una descripción –a la que seguiría, sin vacilaciones de método, una conclusión– a partir de categorías en las que lo bello puede serlo siempre, para usted tanto como para mí, y en las que el contexto nos espera siempre con (al menos) alguna verdad. Contra la posibilidad de insistir en esas seguridades (y en la creencia en la vigencia de un derecho a arribar, consecuentemente, a alguna valoración con pretensiones de universalidad) ha conspirado, junto a otras novedades surgidas en el último siglo, una creciente superposición o mezcla de roles (¿desde Duchamp?, ¿desde una parte de las lecturas de Duchamp?): a la crítica le ha ocurrido cada vez más ser parte de la obra, y al texto crítico, doblarse sobre sí para atender a su (propia) forma tanto como a su contenido, o más bien –porque la novedad está también en esto– para reconocerse como forma en desarrollo, y desplegarse (ese texto, que ya no puede no autorreferirse) en reflexiones sobre esa mutación y sobre su diferencia con otros modos de relación con la obra de arte.

Pero referir los comienzos de esos intercambios (entre imagen y concepto, entre arte y crítica…) a las invenciones metadiscursivas del dadaísmo duchampiano es empezar, de todos modos, por el Gran Arte, aunque se analicen provocaciones y rupturas con la institución artística. Y ocurre (ahora es más fácil decirlo) que no siempre los cambios han empezado en los niveles jerarquizados de la cultura. El tema surge si nos remitimos a un tiempo algo anterior, y a novedades que partieron del reconocimiento de un más acá conceptual y textual de la obra, aunque se tratase de una obra hecha para verse, más que para leerse.

GOMBRICH Y EL RECONOCIMIENTO DE LAS OPERATORIAS, DENTRO Y FUERA DEL ARTE

En un trabajo de amplia lectura desde comienzos de los sesenta, antes incluso de que tuviera su momento de expansión la investigación estructuralista de los medios y los géneros populares, Ernst Gombrich transformó el panorama histórico aceptado para los cambios estilísticos y de género de las artes visuales del siglo XIX mediante el recorrido histórico y crítico de un *género bajo.* Lo hizo en "El experimento de la caricatura",[1] donde investiga dispositivos de producción que se fueron implantando en ese espacio que, nos hace saber, fue desde mediados de ese siglo el de unas calladas fracturas de las bases ideológicas de la representación en Occidente. Informa inicialmente acerca de la expansión, por entonces, de un método, que en principio no puede verse sino como simple y pobre, para aprender a hacer caricaturas. Vigente aún hoy en las "academias de dibujo" sin pretensiones artísticas, el método enseña a asimilar repertorios de posibilidades para representar los componentes y rasgos del rostro o el cuerpo: en cada caso se aprende a elegir para la representación entre un cierto número de narices posibles, un cierto número de formas de labios, otro de orejas o de implantación de las orejas en el cráneo. La posibilidad de la elección dentro de un paradigma simplifica la búsqueda de un parecido por aproximación, y la exageración del elemento que se encontraba ya destacado en el natural refuerza el componente realista y a la vez provee el efecto cómico. Gombrich utiliza un concepto, el de *desacralización*, para referirse a una condición de base de la existencia social de esas recetas: para que fueran aceptadas, dice, fue necesario que cayera la fe en la vigencia

de dos deberes, en las artes de la representación: el de buscar en cada obra una mejor copia de la naturaleza y el de mostrar en la naturaleza una esencia de origen superior. El dibujante que trabaja con repertorios finitos de elementos posibles no tiene nada que aprender de sus modelos ni, en general, de lo que toma como objeto de su trabajo.

Pero Gombrich encuentra además, también en cierta práctica de la caricatura, otro modo del apartamiento con respecto a la disciplina representacional del artista. El primero, el del empleo de un repertorio cerrado de clasificaciones de lo percibido, se concretaba en un esquematismo general del procedimiento; el otro consistía en su opuesto: la búsqueda de novedades que surgieran del juego con los recursos del dibujo. Los juegos formales en las texturas de atuendos y ornamentaciones en las caricaturas de Daumier no tienen *función* representacional ni proposicional: son solo momentos de una búsqueda abierta, o de una espera, de los efectos no previsibles del funcionamiento de una operatoria. Podríamos agregar que cien años después seguía ocurriendo algo así con las tramas de los dibujos de Saúl Steinberg, y hoy con las proliferaciones de *motivos no temáticos* (que se niegan a entrar en tema) en las producciones de dibujantes que los medios incluyen en tanto caricaturistas o humoristas, como, en los diarios argentinos, Sábat o Crist (o en otras pantallas, Grillo). Puede señalarse el componente reduccionista del primer recurso (el de la lista cerrada de elementos faciales o corporales) y el de libertad e imprevisibilidad del segundo; pero en ambos puede registrarse –desde su emergencia en el siglo XIX– el abandono de la fe en una jerarquía de significados externa a esas operatorias, y entonces el de aquella disciplina representacional y su búsqueda de verdades y esencias.

LAS OPERATORIAS EN EL TIEMPO DE SU PUESTA EN ESCENA

Antes del siglo XIX, dice Gombrich, la generalización del abandono de esos encuadres no hubiera sido posible. Y dice también que tanto la experimentación como el esquematismo de los movimientos de renovación artística expandidos al final del siglo y en el siguiente tuvieron como instancia precursora esos cambios, y que la misma filiación puede postularse en relación con el dibujo animado esquemático, ejemplificando con el difundido ya en la etapa del cine sonoro. “El experimento de la caricatura”

es mostrado así como antecesor, a la vez, de recursos centrales en la operatoria de las vanguardias, en la de los innovadores posteriores de todos los géneros de las artes visuales y en la de la "industria cultural"… Además de su interés histórico y teórico, el hallazgo de Gombrich tiene audacia.

Y podría postularse que "El experimento…" puede leerse mejor ahora. Porque los cambios en la definición y en la función social de la representación y en el lugar social del arte no produjeron, solamente, novedades y rupturas en la generación y reproducción de los objetos artísticos; como se ha dicho desde distintas tradiciones críticas, ocurrió también la puesta en escena de sus operatorias. Y su naturalización en un período que ya vemos como breve, con improntas de fundación y refundación en los sesenta y los ochenta.

¿Cómo criticar y, en principio, cómo nombrar desde la crítica una obra que exhibe sus elementos constructivos en tanto sujetos de la significación? En un caso, la obra incluye componentes de esquematismo lo suficientemente fuertes como para obligar al crítico a oscilar entre la focalización del producto y la de las estrategias socializadas de su constitución. Y en el otro caso remite a la problemática general de la conceptualización del trabajo artístico: ese tipo de trabajo del que ahora se dice con naturalidad que ve el momento de su conclusión, de su cierre, "más con temor que con deseo". Porque tal vez hoy podamos ampliar la contextualización histórica del Gombrich de entonces: no se trata ya, solamente, de la instalación y después asunción por las vanguardias del esquematismo y la experimentación expandidas después de promediado el *siglo de la historia*, y, un siglo después, de fenómenos masivos como el del esquematismo adaptado de un dibujo animado (el disneyano) que, después se supo, pasaba por un momento estilístico bastante fugaz. Además, la autorreferencia de las operatorias les fue confiriendo un lugar de sujeto en la escena de la producción artística y mediática. Podría observarse: siempre fue así, el lector de revistas de principios del siglo XX debía sentirse interpelado por las modulaciones lineales y la iconografía con resabios decadentistas del Art Nouveau; pero entonces la novedad estilística no hablaba de sí en términos de fugacidad ni de la pérdida de la fe en la existencia, en el arte o la historia, de un punto de llegada.

CUANDO TODA CRÍTICA ES METACRÍTICA

Hay una línea de continuidad, que también hoy se percibe con más nitidez que en sus distintos pasados, entre una parte de las definiciones del arte o la poesía (las que lo fueron, más bien, del trabajo artístico o poético o de su huella en la obra) y algunas de las que hoy refieren a los rasgos propios del arte contemporáneo en sus diferencias con el de momentos anteriores. Hoy, si volvemos a leer en Souriau que “el arte es la dialéctica de la promoción anafórica” (en el cuadro, condición dialécticoanafórica de cada pincelada, que cambia los sentidos ya producidos por el conjunto de las pinceladas anteriores y es significada, provisoriamente, por ellas) o si volvemos a Jakobson, aun en su etapa más *comunicacional*, cuando dice que la construcción del mensaje en función poética contiene una vuelta del mensaje sobre la instancia de su producción, estamos nombrando algo que coincide plenamente con lo que desde distintos géneros, unos propios de la institución artística, otros mediáticos sin calificación, se implica de manera constante, en relación con un contrato de lectura que no solo refiere a la apertura a procesos sino que también promete revelarse permanentemente como tal.

La instancia de la crítica, en esta circunstancia, no puede no constituirse como metacrítica, ya que se proyecta sobre obras y procesos que se preguntan acerca de sus propias condiciones de producción. Nelson Goodman preguntaba, en un giro famoso, cuándo *hay* arte, suplantando la pregunta por lo que el arte *es*: pedía la inclusión del campo de la “implementación” (después diría “activación”) en la definición del objeto.[2] Desconfiando ya de la estabilidad funcional de todo paradigma de tipos textuales, podría ampliarse la proposición a los espacios de la crítica: siempre con Goodman, todo crítico sabe ahora que “pasa la vida, pasa el arte”, y entonces también pasa la crítica; el modelo de las construcciones utópicas, en las que cada momento productivo (del arte, de la teoría, de la crítica…) aportaba a la apertura de un camino único y una verdad universalmente compartible (así fuera la del arte), es cuestionado a partir de reflexiones que a menudo no lo toman como objeto, sino que hablan de otra cosa: de avatares en la construcción del referente, de la vigencia de ciertos tonos de la enunciación… Apelando a una anotación de Carl Schmitt, Norbert Bolz[3] descubre –y aclara que considera que está diciendo algo ya pensado por muchos, a lo que le ocurrió, solamente, casi no ser dicho– que el discurso utópico excluye el humor (si se toma la definición de Pirandello, o la de Freud, hay humor cuando lo cómico se vuelve sobre el propio sujeto de la enunciación, y entonces no puede haber payasos utópicos, al menos si

se saben payasos), y que por lo mismo el discurso utópico incluye, obligadamente, un componente de fanfarronería, una parada discursiva que es hoy difícil en exceso: por razones que cambiarán para cada uno y en cada caso, distintas versiones del *estilo contemporáneo* pueden ser seriamente insoportables, pero todas están obligadas a ser humorísticas (si no, ¿cómo me muestro tanteando, ensayando, parafraseando, como si solo quisiera, pero no pudiera, tener *palabra propia*?), y entonces están también obligadas a cultivar una cierta modestia del moribundo (no puedo hinchar el pecho demasiado si antes confieso, digamos, que he tomado el aire en préstamo).

Provisoriamente, podríamos resumir: la crítica ha debido incorporar las tensiones de su campo como problema constitutivo y tema desencadenante, y entonces, también, la reflexión sobre los cambiantes modos de enfrentar las mutaciones de sus objetos, lo que ha tenido efectos incluso en los tonos de su enunciación. Pero los cambios no han sido los mismos en todos los espacios de lenguaje, de medio y de género, como no han sido comparables, en muchos casos, las experiencias que dieron cuenta de las fracturas y redefiniciones de época. Tal vez un cierto descriptivismo de la actual crítica de artes visuales, especialmente la de museo o galería (descriptivismo en general no evaluativo, contra todas las historias y tradiciones, hasta hace un par de décadas, de su universo textual, y opuesto al fuerte componente valorativo que insiste, por ejemplo, en la crítica cinematográfica), tenga que ver con el hecho de que es en los objetos y *performances* sobre los que se proyecta donde aparece con más centralidad –a pesar de la acotación social de su espacio de despliegue, en relación con los otros de la contemporaneidad cultural, y más allá de las coreografías personales de los creadores– esa confesión de pertenencia al instante, inescindible de otra más entrañable: la de estar siempre naciendo, y no de unos cuerpos, no de una tierra o de un espíritu nacional o regional, sino de una cita o de una conversación. Deseando, de algún modo que nunca parece terminar de encontrar las palabras para definirse, trascender ese espacio de una manera intrínsecamente profana: la que implica "salir de la corriente de origen".[4] El *para* está definido también por Genette: para no consistir solamente en un objeto. Porque si solo estuvieran para eso, a las obras de arte no les ocurriría ser consideradas "como máquinas o personas, es decir como entidades dinámicas que necesitan a menudo ser puestas en marcha"[5] y mantenidas en funcionamiento… Un desborde estará entre las condiciones de su existir.

V

TIEMPO Y ESCRITURA

UTOPÍAS PERIODÍSTICAS ARGENTINAS: EL UNO, EL OTRO Y EL ESPEJO*

Después de McLuhan, después de una o dos etapas, iniciales, de indagación semiótica, fue general el reconocimiento de una imposibilidad: la de que la aceptación social o la magnitud de circulación de un medio ocurrieran, al menos principalmente, como efecto de las intenciones de sus operadores. Que si el medio no es el mensaje, al menos tampoco es cierto lo contrario; esto, sin embargo, todavía no es obvio, y para aceptarlo debemos hacer el real esfuerzo de sacarnos de los ojos, cada día, los espejuelos ochocentistas del periodismo romántico (que entre nosotros, después de todo, fue bastante bueno).

Pero ahí aparece el problema, o la pérdida. Las intenciones, los proyectos del operador, ¿existen todavía para mí, pueden construir el objeto, todavía, de una indagación del sentido? Quiero decir: si pueden serlo de una manera contemporánea, sin abandono de la mirada sobre el intertexto, sobre la transposición, sobre esos efectos de las articulaciones entre materia, imagen y texto que son propias del verosímil de cada medio y que están más allá de todo plan fundador o creador.

¿Hay, en relación con los medios, una instancia de plan o de proyecto que pueda leerse, en lugar de intuirse apelando, clásicamente, a los móviles conscientes o inconscientes del operador? En el periodismo impreso –también en el audiovisual, pero con menos posibilidades de acceso en el tiempo– existe la institución de esa suerte de carta de intención constituida por los editoriales de presentación. Se trata de manifestaciones públicas sin más verdad, como acto o referente, que la que podría postularse acerca del

resto del texto periodístico. Pero que circulan como una proposición diferenciada con respecto a ese resto, y conforman un verdadero género, con un espacio propio en la dispositio de la prensa gráfica. En el contexto todavía no fundado ni aceptado del "número uno", esos editoriales modulan una alocución híbrida, aún no despegada... ¿de la oralidad, del libro? Por supuesto: también de los otros diarios. Pero con una obligada voluntad de desvío, definida en el escenario textual por un rol de interceptor y de contrariante. En ese momento, de lo que se trata es de decir y contra-decir, en un mismo movimiento: debe haber pocas instancias en las que el periodismo se concrete de tal modo como escritura. En ese origen se dice todo, y no es que después no pueda decírselo, sino que hay un todo que solo se dice ahí. Los editoriales de los primeros números se constituyen como una apuesta textual, que informa ciegamente, oblicuamente acerca de algo de lo que el diario o la revista va a ser, constituyéndose a la vez como resonador y agente de los presupuestos retóricos (político-escripturales) viables en su contexto. El nuevo diario aspira a constituirse como un individuo dentro de una clase; retóricamente, podrá mentir acerca de su propio proyecto, pero no acerca del fragmento de doxa y del margen de endoxa que le han permitido tomar la palabra. El análisis de un proyecto editorial puede investir para nosotros, entonces, un interés semiótico: informa sobre las condiciones de producción de una significación.

La Argentina de la segunda mitad del siglo XIX tuvo proyectos periodísticos –utopías, por el grado de implicación involucrado acerca de una concepción del futuro social y de la posibilidad de una acción sobre él– que por su diversidad y radicalidad no solo informan sobre la retórica actuante de esa sociedad; parecen haber sido constituidos, además, para tentación de los constructores de paradigmas. Tomamos como ejemplo en este caso a dos de los que fueron los "más grandes diarios del mundo" por un largo período: *La Prensa* y *La Nación*, y a *Caras y Caretas*, revista que simbolizó, en un lapso también fundante de los medios gráficos en el país, al periodismo exitoso de actualidad y humor. Pero *Caras y Caretas* era ya una no utopía. Después hubo otra, la de *La Razón*.

Los primeros editoriales de *La Prensa*, *La Nación* y *Caras y Caretas* se presentan ocupando espacios bien diferenciados, dentro del campo de posibilidades de la enunciación periodística. Opacamente, como corresponde a obras de escritura, podrían nombrarse con los apellidos de sus fundadores, para definir respectivamente las diferencias entre el

Proyecto Paz (José C., fundador de *La Prensa*), que entrega una sorprendente información sobre la inserción de una ideología periodística de su tiempo; el Proyecto Mitre (Bartolomé), más coherente con las líneas de acción de un caudillo militar y político, y el Proyecto Álvarez (José S., más conocido por su seudónimo de Fray Mocho, escritor costumbrista de amplia presencia en nuestra historia literaria), que no anuncia acciones sobre la historia sino confirmación estilística y placer de lectura. Entendemos que estas denominaciones se apartan menos de la descripción de los textos en tanto proyectos que las que podrían basarse en los nombres de los diarios: globalmente, ninguna de las tres publicaciones se ajustó a los términos de las restricciones planteadas en sus proyectos editoriales, pero ninguna parece haber querido (o podido) borrar sus marcas. Algo de su destino "estaba escrito", pero no solo en el sentido de la *frase hecha*; cuando lo que se muestra destinado a la fragmentación o la latencia es un texto imaginarizado socialmente como fundante, tal vez pueda indagarse una dinámica particular –histórica– entre utopía discursiva e intercambio textual.

En los tres discursos, la publicación o su director se dirigían a una imagen de su público-pueblo. Pero la relación implicada en cada una de las tres interpelaciones era diferente. El Proyecto Paz (1869) se proponía como el acto de dar la palabra a opinantes elevados cuya calificación debía sobreentenderse como compartida por su público; el proyecto Mitre (1870), como el de tomar un lugar rector frente a él; el Proyecto Álvarez (1899), como la manifestación de la decisión de hablarle de lo que ese público quisiese. Algunas citas:

> Esprofesamente nos hemos abstenido de formular un programa (...) Esta sociedad conserva aún (...) resabios funestos de la época de la tiranía... El redactor de un periódico es por lo general quien hace aceptar sus ideas a la Opinión y no ésta a la Redacción. ¿Por qué esa tiranía? ¿Se logra de ese modo adquirir el derecho de llamarse órgano de la Opinión? Respondemos no; porque el que quiera ser tal debe explorar las opiniones diversas entre el pueblo, buscándolas en los centros de reunión, entre los hombres competentes en la materia de que se trata, en una palabra, debe reunir y computar los juicios diversos para tomar la mayoría de los que se hallen conformes y hacerlos servir de base para la dilucidación del punto que sea objeto de ellos (...). Venimos pues a ese terreno para expresar y representar la verdadera Opinión Pública, y no para sujetarla a la nuestra, ni menos formarla o dirijirla (*La Prensa*, Nº 1).

> La Nación Argentina era un puesto de combate. *La Nación* será una tribuna de doctrinas. (...) *La Nación* huye y condena los programas negativos y por lo tanto infecundos. En tal sentido estaremos siempre del lado de los que profesan y defienden nuestros principios, sean gobierno o pueblo, y estaremos en contra de los que los violen o comprometan, sean pueblo o gobierno (*La Nación*, Nº 1).

> [La instalación de la publicación en las costumbres de lectura] resultó afortunada empresa por una benigna acción coaligada de esfuerzos de adentro y simpatías de afuera (...). Nada nos permitía echar cuentas sobre el resultado, más que el conocimiento del público bonaerense y la adivinación de sus gustos (...). Creamos, pues –séanos permitida la apariencia pretensiosa de la palabra en gracia de su exactitud–, creamos un tipo de periódico como, después de maduro estudio de la psicología del lector bonaerense, creimos que ensamblaría mejor en su gusto" (*Caras y Caretas*, número del primer aniversario).[1]

Los tres proyectos-manifiestos (de 1869, 1870 y 1899 en este orden) dan, como se ve, material para la construcción de una tríada totalizadora: respectivamente, se trataría de la utopía de los medios como democratizadores; de la de los medios como educadores; y de la contrautopía de una relación placentera para una parte y provechosa para la otra, mediada por contemporáneas (de ahora) reflexiones sobre motivación. Hubo allí tres paradas enunciativas: la primera, basada en la propuesta de una relación invertida entre el poseedor de la tecnología para el discurso masivo y sus receptores; la segunda, adscripta a más tradicionales asunciones de los operadores de los medios como directores de opinión; la tercera, apoyada en la imaginarización de una nivelada búsqueda acrítica del provecho o del placer. En los dos primeros casos, los objetivos son políticos – transindividuales– aunque con una diferencia cualitativa entre ambos en cuanto al rol de receptor (en el Proyecto Paz llega a cuestionarse su permanencia en ese rol, ya que se propone su conversión en reproductor de la información o la crítica); en el caso del Proyecto Álvarez, el nivel político se inscribe dentro de los límites de una táctica del gusto o la ganancia.

Reiteremos: no estamos hablando de trayectorias periodísticas sino de textos proyectuales, y no de morales en acto sino, en todo caso, de fragmentos de propuestas de moral textual, de los que no nos propusimos determinar su carácter de expresión u, opuestamente, de instrumento. Algo que interesaría iluminar, creemos –aunque eso también pase inevitablemente después de estas primeras consideraciones–, es el grado de tensión entre esas propuestas y los efectos de enunciación de los textos periodísticos que les siguieron: su modo de definir las relaciones entre emisor, receptor, contexto, saber sobre el contexto.

En esta aproximación inicial, interesa sí señalar el carácter fuertemente diferenciado de cada propuesta, y empezar a imaginar el grado de su extensión, no solo dentro sino especialmente fuera de las publicaciones que inauguraban. El proyecto de Mitre es el proyecto clásico del diario como

orientador; al menos parcialmente, es el de cualquier diario argentino (¿y universal?) de la época del gran diarismo (hasta después de promediado el siglo XX). Las diferencias internas existieron, por supuesto, pero tal vez pueda definírselas determinando el grado de hibridación de cada publicación con alguno de los otros dos “proyectos”. Hubo diarios directores de opinión (Proyecto Mitre), con mayor o menor inserción de la “palabra del público” (Proyecto Paz) o con mayor o menor inserción de “concesiones de gusto” (Proyecto Álvarez). Y hay espacios privilegiados para la inclusión de la parte de adscripción que corresponde a cada enunciación utópica: el eslogan genérico parece ser el refugio frecuente de la parte de fidelidad debida a la ideología del Proyecto Mitre. De la izquierda a la derecha, del elitismo al popularismo, los diarios suelen mostrar allí su reconocimiento a la posición tradicional del periodista como *domine*.[2]

El componente de la apelación al gusto (y la confesión de la propia condición de *partenaire* del receptor, sin privilegios morales) es, en cambio, prioritariamente acentuado por las revistas “de interés general”. En los diarios, la importancia conferida finalmente, en muchos casos, al imaginario canal de comunicación del gusto suele expatriarse de su texto general, para recluirse en secciones de entretenimientos o en notas firmadas por colaboradores externos. Paradójicamente, suelen ser los diarios destinados a un público con comparativamente amplias costumbres de lectura los que avanzan de manera más acusada en la mixtura de la noticia con el juego o con la permanente confirmación estética o sociolectal (esto último, por el uso de tropos o jergas de circulación más o menos acotada). Su carácter siempre relativamente no masivo no quita de todos modos a estas publicaciones su condición de elección alternativa, con respecto al diario tradicional (“popular” o no) adscripto a las distintas variantes, más o menos hibridadas, de lo que localmente definimos como el Proyecto Mitre.

Pero lo más frecuente no tiene por qué investir el mayor interés histórico o teórico. El Proyecto Paz es el menos recurrente, en el conjunto de las proposiciones periodísticas de entonces y ahora. Parecería natural su inclusión en propuestas de tipo escolar (de escuela de periodismo), por su puesta en escena de un esforzado descentramiento del reportero, transmisor respetuoso de la palabra de aquellos a quienes la historia adjudicó, en una vereda opuesta, el derecho a la expresión del juicio crítico. No es frecuente la manifestación de la promesa de tales transparencias, pero las excepciones pueden incluir su propio grado de representatividad histórica. El editorial de

La Prensa de 1869 se publicó en un momento en el que el poder del medio gráfico era ya conocido en el país, aun cuando en los diarios no se hubiera debilitado en absoluto la inserción global en la ideología periodística que en el mismo período tomó forma en el Proyecto Mitre.

La Prensa incluye en su primer editorial una suerte de poetización de la referencia al efecto social de los medios, bizarramente reiterada en las colaboraciones literarias de un número aniversario publicado cincuenta años después. Un salto en el tiempo en esta lectura de utopías surge como pertinente en una lectura comparativa de ese material.

La Prensa y *La Nación* festejan aproximadamente al mismo tiempo su cincuentenario, por el año 1920. Ya estaban entre "los más grandes diarios" del continente o del mundo por su tirada y su repercusión en los poderes públicos. Sorprendentemente o no, pueden encontrarse rastros de sus diferentes propuestas iniciales en esos textos de medio siglo después. En *La Nación*, Roberto J. Payró, que además de famoso escritor era uno de los periodistas institucionalizados del diario, señala el carácter exclusivamente político que tuvo en sus comienzos la publicación de Mitre. "Así se fecunda –comenta– un diario de principios". Los demás colaboradores del suplemento de aniversario se ubican en perspectivas más o menos similares. En *La Prensa*, en cambio, unos meses antes, la recordación había privilegiado perspectivas más "del oficio", o más fascinadas por él. Un desatado poema del escritor español Ramón Pérez de Ayala, enviado desde Nueva York, reiteraba, tal vez sin saberlo, la empeñosa apuesta formulada en el primer editorial, con su zambullida retórica en lo que el destino o la opinión pública o las rotativas mismas quisiesen depararle: "Todo depende de un arbitrio / de una Voluntad soberana... / Si la prensa rehizo al mundo o lo deshizo, / la ardua sentencia la dará el mañana".

Los ejemplos muestran la pervivencia de rasgos conceptuales y formales diferenciados, más allá de las coincidencias políticas que también insistieron a lo largo del tiempo (apoyo a Mitre y no a Sarmiento, en enfrentamientos contemporáneos con la aparición de ambos diarios, y confrontaciones sucesivas, acentuadas a partir de los comienzos del nuevo siglo, con las nuevas corrientes políticas mayoritarias; sucesivamente, radicalismo y peronismo). Pero se trataba de coincidencias que no abolían las singularidades: las tomas de partido de *La Prensa* no impidieron que en buena medida se aceptara como real su promesa de cesión de la palabra, y se entendiera que *decía la verdad*, aun desde espacios políticos opuestos.

Un ligero recorrido de la relación que *La Prensa* mantuvo con el conjunto de sus lectores (hasta hoy) tal vez permita descubrir otras reiteraciones, mezcladas con operaciones ideológicas algo más complejas; pero esa relación no podrá probablemente definirse sin circunscribir algunos otros rasgos de la producción discursiva de la que formó parte. En el caso de *La Prensa*, se produjo la adscripción a un discurso genérico entonces vigente sobre "la tiranía" (había caído menos de dos décadas antes el gobierno de Rosas), pero que se desliza hacia un repentino ataque a la tiranía de los propietarios o los operadores de los medios. Puede verse allí una nueva manera de continuar un discurso político ya conocido, o un creativo recurso dentro de la retórica periodística de su tiempo; pero las posibilidades analíticas crecerán si sus diferencias y similaridades con otros textos de la política cultural son cruzadas con la determinación de sus inserciones en esas tramas y esos condicionamientos. La tiranía combatida por el fundador antirrosista de *La Prensa* podía convocarse para calificar el eventual dominio ejercido por los periodistas sobre sus lectores, porque la censura rosista había sido acompañada y seguida por un crecimiento en el país de la imprenta, en su tecnología y sus productos.

El rol de la imprenta se presentaba como el de una fuerza democratizadora. Algo daba por acordado el utopista del siglo XIX, y era la posibilidad de que los textos periodísticos se convirtieran en transparentes voceros de la opinión, pública o privada. Pasaría mucho tiempo hasta que se extendiera la percepción de que conspiraban contra esa posibilidad no solo la oscuridad, para el mismo operador, de una parte al menos de las razones de su proyecto de escritura, sino también las resonancias de sentido de la compleja articulación de tramas textuales y soportes mediáticos en la que debe instalar su discurso. Y de todos modos, durante el extenso período de prevalencia del medio gráfico como soporte de la información y aun después de él, operaciones reales de inclusión de la palabra ajena actuaban cada tanto como argumento confirmatorio de un cierto cumplimiento de la promesa de cesión imparcial de la palabra. Así, la anécdota (tal vez inventada) que hablaba de un diario "armado" para convencer a Yrigoyen en los últimos días de su gobierno "de que todo estaba bien" especificaba que se trataba de *La Prensa*, porque en él habría confiado el viejo presidente a pesar de que se trataba de un diario que podía considerar enemigo; y durante la última dictadura militar invistió un carácter excepcional la amplitud de la publicación por *La Prensa* de comunicados de instituciones como Amnesty

International acerca de las acciones del terrorismo de Estado, a pesar de la entonces conocida simpatía de su dirección por los militares gobernantes, concretada en un caso en la colaboración del director del diario con el general Camps para la elaboración de un desmentido de las denuncias del periodista Jacobo Timerman, que había sido encarcelado y torturado.

La utopía democratizadora y su discurso acompañante parecen haber surgido, en la Argentina, como correlato de un cierto estallido tecnológico unido a una proposición política, en ese plano, descentralizadora. Se podrían buscar comparaciones, para estos productos discursivos, en otros tiempos y otros ámbitos. Ante otra explosión tecnológica, la de los medios electrónicos, se plantea la necesidad de la formación de un emisor-otro, que disuelva con su actividad la imagen exclusivamente receptiva del hombre sometido al mensaje de los medios. Dentro de la tríada utópica desplegada en las publicaciones representativas del movimiento periodístico del siglo XIX –el paradigma compuesto por el centramiento en el uno (emisor), el otro (receptor, público) y el espejo (devolución de la imagen supuesta acerca del placer de ese otro)–, esas nuevas propuestas vuelven a elegir como lugar de una esperanza liberadora el de un receptor activo, que lo sea ahora por un uso diferente de la tecnología (multiplicación de la posibilidad de emitir), o gracias a una distinta organización social de los medios. Los procedimientos propuestos varían junto con las perspectivas político-culturales involucradas: en unos, se propone básicamente la difusión del recurso técnico; en otros, la acentuación de la condición receptiva del medio con respecto a un área poblacional o regional. Cabría discutir la pertinencia de estas comparaciones, así como la posibilidad de postular la existencia de momentos característicos en el surgimiento de cada nueva versión y de su circulación textual.

Como segunda instancia de la extensa etapa inicial, ya en el siglo XX, al repertorio ya consolidado de propuestas se sumó la de un diario postulado como únicamente informativo. Es el caso, a partir de 1905, de *La Razón*, que se presenta en primer lugar como diario apolítico. Allí se produce el abandono del lugar de reasegurador mítico de la prensa cotidiana: el diario no asume ya el rol paterno –de orientador y admonitor– implícito en el Proyecto Mitre, ni el materno –dador y protector de la vida para la acción pública del ciudadano que se informa– latente en el Proyecto Paz, ni el de interlocutor cómplice y lúdico del Proyecto Álvarez. En este nuevo

proyecto, que, manteniendo el procedimiento de designación por el a veces opaco nombre del fundador, podrá llamarse “Proyecto Morales”, el medio impreso es despojado de las propiedades que podrían convertirlo en objeto de identificación ética o estilística y desprovisto de las señales que permitirían advertir su elección entre los imaginarios sociopolíticos de su tiempo. Pero esta ubicación temporal no tiene por qué implicar el augurio de una pervivencia mayor del último proyecto con respecto a sus antecesores. Permite sí distinguir entre dos grandes corrientes contemporáneas, que agrupan a subfamilias estilísticas diversas: los diarios de texto (todos aquellos que vimos surgir en la mirada sobre el siglo XIX y sus utopías para la prensa), y los diarios de contexto, los “referenciales”: no necesariamente los de mayor contenido de información sino los que adelgazan al mínimo el espesor de su materia significante, aunque, por supuesto, no se priven de tomar partido a través de la selección y la puesta en página, no dejen de *guardar estilo* (*La Razón* era un vespertino que, al revés de otros, podía exhibirse en un contexto cultural de clase media). Esta división, a pesar de su generalidad, puede presentarse como más descriptiva que la que opone, tradicionalmente, “diarios de ideas” a “diarios de información”, porque tanto optando por las ideas como por la información, un tipo de lector podrá apelar a variantes estilísticas diferentes, conectadas con promesas de servicio también diferenciadas.

Finalmente, una digresión inicial sobre los rasgos de estilo característicos de los cuatro proyectos: cada uno de ellos parece haber puesto en obra mecanismos de compensación (en algún sentido opuestos a la parada enunciativa de base) absolutamente regulares. El Proyecto Mitre, en tanto texto adoctrinador y genéricamente conativo, se caracterizó por otra parte, a lo largo de muchos decenios, por el empleo de un léxico singularmente cuidado y despegado de la contingencia y por la inclusión, en lo que era su suplemento literario, de manifestaciones de la actualidad poética o literaria del momento (seguramente percibidas como desviantes desde posiciones tradicionales de lectura) que no tenían entrada, por ejemplo, en los ¿aburridos? rotograbados de *La Prensa*; el Proyecto Paz, utópicamente girado en principio a una gris intermediación, tuvo en cambio momentos rudamente expresivos, remitido a la vibrante autoría de periodistas o directores polémicos; y el Proyecto Álvarez, inicialmente juguetón y cantarín, pasó a aceptar, a lo largo de las décadas, la inclusión de

componentes cada vez más referenciales en texto y en imágenes (acercándose a la condición de “revista de noticias”). La adhesión de cada fragmento de público tuvo que pasar también, así, por la prueba del contacto con la movilidad de esas superficies o esas pantallas.

ESTILO CONTEMPORÁNEO Y DESARTICULACIÓN NARRATIVA.
NUEVOS PRESENTES, NUEVOS PASADOS DE LA TELENOVELA*

Es solo la cultura del hemisferio Norte la que habitualmente se focaliza cuando se definen las rupturas estilísticas de nuestro tiempo, con aceptación o no del concepto de *posmodernidad*: los objetos del análisis son sus nuevas pinturas, sus nuevos films, los cambios y fracturas en sus realizaciones musicales o televisivas. La persistencia de esta concepción difusionista de la novedad estética abarca también los géneros televisivos para grandes públicos; por eso, el espectador mediático local puede experimentar un sentimiento de extrañeza al descubrir las señales del *estilo de época* también en la telenovela, porque es la Argentina uno de los lugares donde las telenovelas se producen y *cambian,* antes que en otros ámbitos; ese espectador podrá hablar de esos cambios como de algo propio –querido u odiado, y mejor si odiado, porque entonces las lecturas se sentirán más pertinentes, más llenas de memoria–. Nada hay como denunciar lo que se considera sintomático de la propia cultura: no hay páginas de Barthes más intensas que aquellas en que describe los supuestos chalets vascos de las afueras de París; o que las de Metz cuando habla de la comedia fílmica francesa que cree ver, por fin, morir en los sesenta; o que las de Eco cuando se refiere al momento croceano de la crítica italiana de arte. En la Argentina, la irritación ante el propio contexto cultural tiene también una historia extensa, que arranca del siglo XIX. Y también la crítica referida a la narrativa mediática para grandes públicos tuvo, en un comienzo ya algo lejano, ese

impulso beligerante, si bien diversas semióticas y críticas textuales venían ya problematizando los restos de cada jerarquía de géneros.

Hoy, como se ha reiterado ya lo suficiente, esa crítica irritada ya casi no es actual en relación con los medios; los relatos de la industria cultural han dejado de ser, también en Latinoamérica, un objeto de horror para los críticos. En general, la reverencia hacia los misterios de la *instancia de la recepción (*¿cómo procesará esos relatos cada segmento de la recepción?, ¿existe ese segmento?, etc.) ha enfriado o invertido las expresiones de rechazo que fueron características del investigador cultivado. Pero suele ocurrir entonces que nos cueste, aun después de ese giro hacia la focalización de la *lectura social*, reconocer la complejidad, y por lo tanto la creciente diversidad, externa e interna, de esos relatos. El paternalismo estilístico toma a veces la forma de una cierta ternura vivida hacia el género y sus consumidores/as, vecinos y parientes. Y no deja ver del todo, en esos casos, que así como no todo es teoría en la teoría, ocurre también ahora que la ruptura estilística y aun su metadiscurso surjan de lugares de género antes insospechables de convocarlos o contenerlos.

El estudio de los nuevos sentidos surgidos de la *configuración poética* de la proposición teórica o filosófica ya ha sido privilegiado, como se sabe, desde perspectivas numerosas y diversas: con respecto a la historia por Hayden White, a la antropología por Clifford Geertz, a la sociología por Robert Nisbet, al discurso filosófico por Richard Rorty (en cada caso, entre muchos otros),[1] sobre el trasfondo de una problemática convocada a partir de referentes textuales que van de Nietzsche a Borges. Pero también en los nuevos (antes, bajos) soportes textuales mediáticos han sido circunscriptos esos cambios. Vattimo, entre otros, ha postulado la representatividad, en relación con un estilo discursivo contemporáneo, de films de ciencia ficción como *Blade Runner*; Omar Calabrese lo ha hecho con respecto a las series televisivas de acción; otros autores han trabajado sobre hallazgos paralelos en otros géneros de circulación masiva.[2]

Siempre en el campo de los productos mediáticos, parecidas complejidades y desvíos (algunos de cuyos rasgos se intentará describir en estas anotaciones) pueden advertirse en una parte de la telenovela actual latinoamericana, si se atiende a sus cambios retóricos y temáticos y a su novedoso registro paródico. Por otra parte, esa telenovela se muestra pensándose a sí misma, como antes lo hicieron una parte del cine de ficción y de la historieta de aventuras; aunque, obviamente, ese pensamiento no se

presente como *formal* sino como el efecto de un dispositivo discursivo serial o fractal.

Considerar "pensamiento sobre el género" a las autorreferencias de una variante estilística ficcional implica, por supuesto, la apelación a una metáfora; pero también la constitución de esa metáfora –en la medida en que ha sido propuesta por la cultura antes y por fuera de lo que pueda anotarse ahora acerca de ella– es ya parte del problema.

En el caso de las telenovelas argentinas, puede postularse que las rupturas estilísticas contemporáneas se produjeron a lo largo del pasaje por tres momentos, lo que no implica la muerte de las dos etapas iniciales, que insisten en obras puntuales o en determinadas combinatorias, como en seguida se verá. Así, pueden señalarse:

a) Un momento primitivo y fundador, en el que el componente retórico melodramático y la temática narrativa folletinesca priman sin desvíos.[3]

Puede elegirse como ejemplo la historia construida por los tramos nucleares de la telenovela *El derecho de nacer*, en una de las distintas versiones de una producción radioteatral de 1940 de Félix B. Cagnet.

En esta producción televisiva mexicana (de 1985, con adaptación de Fernando Villel, protagonizada por Verónica Castro), se cuenta la historia de una muchacha de familia tradicional, rica y prejuiciosa, que se enamora y es abandonada embarazada. La familia la lleva fuera del país; tiene su hijo en España; el abuelo quiere matarlo; la niñera se interpone y se lo lleva. Con el tiempo, ese niño llega a médico; vuelve, un antiguo pretendiente de su madre le consigue secretamente trabajo y trata de que se reencuentren. Así ocurre, y lo mismo entre Verónica y el abandonador; y hay enfrentamiento y conciliación entre Verónica y la niñera-madre (pobre y negra). El tiempo diegético es extenso (Verónica llega a la edad de ser abuela).

En esta etapa, la telenovela mantiene sus esquemas dramáticos tradicionales, con los rasgos de repetición y *desmesura normada* que fundaron su imagen social, consolidada por las caricaturizaciones de los géneros paródicos y los señalamientos de la crítica cultural. El verosímil de género incluye la apelación a un verosímil social inscripto en la larga duración histórica, nunca traspasado por redefiniciones culturales o políticas de coyuntura. El relato es fuertemente anafórico: las reiteraciones contenidas en las constantes remisiones a momentos anteriores de la secuencia determinan un desarrollo narrativo lento y lineal, y garantizan la claridad de un planteo dramático con grandes conflictos y grandes soluciones. Si bien

hay relatos paralelos, su desarrollo es nítidamente secundario con respecto al relato principal. Las expansiones y las descripciones también sirven al relato de base, operando como banquina de la ruta dramática principal. La ambientación es *de género*, con la esencialidad de la contextualización de los relatos populares y sin pretensiones realistas que compliquen desde un presente de cambios sociales el repertorio canónico de conflictos y personajes. El enunciatario implicado es el sujeto virtual de una mirada conmovida sobre los tradicionales temas de la identidad perdida y buscada, la oposición entre buenos o ingenuos y malos, y las tribulaciones del amor entre personajes socialmente alejados o impedidos de unirse por sus vínculos de parentesco. Y la telenovela no habla de sí misma salvo, sin conmover el registro ficcional del espacio diegético, como drama o como historia.

b) Una etapa segunda, que puede denominarse moderna, en la que irrumpe en lugar prevalente un nuevo trabajo sobre el verosímil social. Se ha elegido como ejemplo una serie representativa de fragmentos de *Rosa de lejos* (producción argentina de fines de los años setenta), guión de Celia Alcántara, protagonizada por Leonor Benedetto.

Una muchacha viene del campo a la ciudad; se emplea como mucama por mediación de una amiga; se enamora del hijo de sus patrones. Queda embarazada, la echan. Con su amiga vive en un conventillo del barrio de la Boca. Tiene su hijo, sigue ligada al padre del niño; lo apoya en sus estudios; luego es abandonada. Se gana la vida como costurera, llega a modista, con el tiempo triunfa y es una diseñadora famosa. Finalmente, se reconcilia con el que la abandonara, después de rechazarlo reiteradamente. Pero el elegido como pareja en el cierre del relato no es él, sino un profesor que había conocido en el conventillo.

La telenovela de esta etapa recoge conflictos y cambios sociales de la época y la región, focalizando como siempre las relaciones familiares y de pareja pero relacionándolas con problemas o acontecimientos que trascienden los vínculos primarios y se relacionan con esos cambios y conflictos. Las bondades y maldades de los personajes centrales se fundamentan en distintos casos en términos de una psicopatología individual condicionada por su inserción sociohistórica. Las funciones secundarias y las expansiones descriptivas del relato empiezan a cumplir, con respecto a la línea narrativa principal, un rol mayor, complementario y funcional. La ambientación define un espacio más trabajado, representativo de diferencias

sociales más específicas (no únicamente entre muy ricos y muy pobres) y de estilos de época. Empieza a aparecer el espacio exterior, también marcado por las diferencias entre distintas zonas urbanas y por los cambios históricos. La telenovela empieza a autorreferirse y a ser referida no solo como relato de ficción, sino también como *hecho social*. Como señaló Verón en 1980,[4] crece y cambia el juego entre personajes y acontecimientos tomados de dentro y de fuera de la pantalla, nivelados por su común definición mediática; en los episodios de *Rolando Rivas, taxista* (guión de Alberto Migré), el taxi del protagonista es ocupado por personajes de la política o del espectáculo, y los diálogos de pantalla son comentados después en otros medios de manera desvinculada y competitiva con respecto al relato central de la serie.

c) Una tercera etapa, que puede calificarse de estilísticamente posmoderna o, en términos de Omar Calabrese,[5] de neobarroca.

Se han tomado como ejemplo fragmentos de *Antonella* (1992-1993), guión de Enrique Torres, protagonizada por Andrea del Boca, que componen una noticia aproximada sobre la historia.

Antonella es una joven actriz desocupada que anima fiestas infantiles; su hermana es secretaria y amante de Nicolás, y es asesinada. Antonella llega a la casa de Nicolás porque sospecha que él estuvo implicado en esa muerte; quiere vengarse extorsionando a él y a su familia; logra instalarse en la casa. Desde entonces hay lucha, también, entre Antonella y Miranda, novia de Nicolás. Antonella y Nicolás se enamoran; la causalidad narrativa se oscurece: solo empiezan a contar los alejamientos y acercamientos de los protagonistas; Antonella y Miranda se atacan con igual maldad o locura. Finalmente, se unen Antonella y Nicolás. Este relato es aproximado, porque el conjunto de las acciones es sumamente difícil de resumir debido a la complejidad de la trama y a sus plurales líneas de desarrollo.

En esta etapa, en distintas realizaciones telenovelísticas se multiplican las series narrativas (varios relatos se suceden en paralelo, y en distintos momentos puede resultar difícil establecer la predominancia del que prevalecerá en la narración) y ocupan la escena características citas y mezclas de género, con los consiguientes efectos retóricos, temáticos y enunciativos. Momentos de comedia humorística, de programa periodístico, de relato policial, hasta de film bélico y de documental científico parecen dislocar por momentos el emplazamiento de género.

Por otra parte, la psicología de los personajes avanza aún más en complejidad y policausalidad con respecto al momento anterior. Al respecto, son notables los desenfoques en que puede caer una mirada distante, no atenta a las particularidades con que el estilo de época se manifiesta en la cultura mediática de esta región. Las diferencias entre la telenovela y otros géneros vecinos parecerían mantenerse, desde esas perspectivas, estables en lo que respecta a la definición de los personajes característicos del género. Las mujeres, por ejemplo, seguirían en general "en posiciones subalternas tradicionales, intrigando para robarse los novios y sin plantearse cuestiones de trabajo o de carrera profesional". Estos rasgos son presentados en un trabajo reciente[6] como opuestos (lo son) a los del repertorio de personajes de la *soap opera* norteamericana (y de hecho lo son); pero, como se vio, también se oponen a los de la telenovela latinoamericana del tercer período.

Al mismo tiempo, el relato pierde por momentos sus relaciones de causalidad interna, y en general la nitidez y linealidad que permiten asociar a la telenovela clásica con otros géneros narrativos populares. En cuanto al debilitamiento u oscurecimiento de esas relaciones de causalidad, puede señalarse que llega a proyectarse sobre funciones cardinales del relato: en la mencionada *Antonella*, la protagonista queda embarazada sin que quede explicada la superación de una condición de esterilidad supuestamente producida por un cáncer de cuello de útero, ni se enfatice la condición anormal (de acuerdo con el planteo anterior) del hecho.

Por otra parte, las características remisiones anafóricas de la primera etapa del género son sustituidas por las alternancias en el énfasis sobre distintos puntos de una formación narrativa reticular.

Es interesante contrastar estas alteraciones de la linealidad narrativa con las que son características de otros géneros televisivos; nuevamente, es pertinente la comparación con las de la *soap opera*. Ha sido señalada la relación de agregación que guardan entre sí los microrrelatos de una serie como *Dallas*, que tendría "historias, pero no una historia". Se ha observado que, al partir cada episodio "de una situación inicial para llegar a una situación final idéntica", el conjunto podría organizarse "en no importa qué orden". En una obra en la que fundamenta vigorosamente la postulación de similaridades estructurales entre la narrativa mediática expresada en *Dallas* y la épica homérica, Florence Dupont[7] señala el carácter de "tiempo circular" de la diégesis en la serie norteamericana, con sus episodios estructuralmente similares que devienen en "un lenguaje, y no un texto".

Coincidentemente, Robert Allen[8] había señalado que la ausencia de cierre de los relatos característicos de esas series iba más allá de su ruptura con la tripartición dramática clásica (comienzo, desarrollo intermedio y final), ruptura indicada, entre otros, por Dennis Porter.[9] Allen observa que, si bien Dickens podía no saber cómo terminaría finalmente una de sus novelas en episodios, sabía bien que *iba a terminar*; la *soap opera*, en cambio, carecería de un *telos* que garantice una organización retrospectiva del sentido.

Por su estructura narrativa, la *soap opera* se apartaría, entonces, no solamente de la novela-libro sino también del folletín por entregas; pero aun si esto es así, puede afirmarse que la fractura del orden narrativo en una telenovela como *Antonella* es de otra índole, más profunda. Los relatos paralelos, de ambigua articulación, establecen distanciamientos con respecto a la previsibilidad narrativa mucho más acusados que los de las características series norteamericanas, entre otros factores por el carácter menos nítido de la partición en episodios: no se llega en ellos "de una situación inicial a una situación final idéntica". Y también por la mayor ambigüedad en la definición de sus actantes: la división entre buenos y malos se relativiza no solo por las metadefiniciones que ya en la etapa anterior habían dejado de ser únicamente morales para involucrar determinaciones psicológicas y lugares sociales, sino también debido a cambios, crisis y episodios de enmascaramiento que parecen poner al borde de la ruptura las linealidades actanciales de los personajes. Por supuesto, esa ruptura no se completa porque las resoluciones reconstituirán finalmente el paradigma de malos y buenos, con los buenos y débiles triunfando como confirmación de la eficacia errática de una justicia moral naíf, como había señalado André Jolles para el cuento mágico popular,[10] y sin que el principio de realidad "ejerza su apremiante control", como había observado Peter Brooks en relación con el melodrama. En esto, la similaridad con el decurso narrativo primitivo del género se mantiene pero los cambios son suficientes como para que queden en el camino las seguridades con respecto a la unicidad de la lógica de las acciones y al punto de vista involucrado. No se confirma *un* verosímil de género: la telenovela sigue proponiéndose como tal a través de algunos de sus motivos característicos de planteo y cierre, pero incorporando una mirada móvil y sucesiva sobre rasgos y niveles de constitución de géneros diversos, haciendo trama sobre un armazón dramático que por momentos deja de mostrar su forma. Los verosímiles

sociales se alternan o combinan con los ficcionales; esto ya había ocurrido en la etapa anterior, pero ahora los personajes-motivo de los géneros incluidos[11] pueden ocupar el centro de la escena.

El género incluyente internaliza un dispositivo similar al del *zapping* televisivo (con los rasgos que lo caracterizan desde la expansión de la televisión por cable y sus canales de género), ofreciendo un recorrido de variantes genéricas y aun estilísticas que no termina de unificarse. También en *Antonella,* los personajes aparecen tomando distancia con respecto a su condición de tales, acusándose, por ejemplo, de hablar "como malos actores de telenovela". Y en otros momentos de la serie se refieren a una telenovela anterior, en la que habrían trabajado los mismos actores, como a un espacio que habían conocido, con un estatuto implícitamente similar al de los espacios diegéticos de *Antonella*. Puede pensarse en el efecto de disponibilidad constructiva del conjunto; disponibilidad relacionada con el ofrecimiento de la posibilidad de elaborar construcciones fugaces en reconocimiento, como se hace con algunos juegos computarizados en pantalla. Naturalmente, no olvidando que en esos juegos el conflicto de base entre héroe y villano ha sufrido también modificaciones, incorporando la posibilidad de desvíos éticos y oscuridades y diversidades psicológicas de ambos lados. En términos de la construcción enunciativa, puede postularse que el narrador implicado por esta nueva telenovela es alguien que sabe más y narra menos. Un narrador que mira algo irónicamente el pasado del género, proponiendo recursos cambiantes, metagenéricos y metaestilísticos para la construcción de una vieja historia, nueva sin embargo en sus contextos escénicos y con pasados y presentes ahora ya conjeturales, en la medida en que pueden reformularse a partir de un *juego* dramático que en distintos momentos se muestra como tal.

Creo que no se está forzando el momento conclusivo en relación con la exposición de estos cambios si se sugiere que también en la telenovela ciertos grandes relatos han empezado a ponerse en cuestión. Es dentro del marco de esa puesta en cuestión donde están ocurriendo cambios metanarrativos y metacríticos. Y pueden indicarse, en relación con cada uno de los puntos de ruptura señalados, similaridades con los cambios en la construcción de escena y los dispositivos retóricos y de selección temática de todas las series culturales en las que se circunscribieron las marcas del *estilo de época*.

Reiteremos que estos cambios no han determinado, tampoco en la nueva telenovela, superficies discursivas regulares o no contradictorias; a la natural aglomeración característica del estilo de época se suma, en general, el establecimiento de formaciones híbridas o mixtas. En el citado texto de Omar Calabrese se instala al “neobarroco” como polo de un eje en el que se opone a distintas formas de “clasicismo”; la descripción de cada “momento formal” es presentada como el reconocimiento de una tensión. Entiendo que en los géneros característicamente incluyentes (como los dramáticos de la televisión) esa tensión no solo permite distinguir diferencias entre variantes estilísticas sino también oposiciones y matices internos en cada realización, que se recortan en su desarrollo temporal. Y que sus diferentes desvíos con respecto a la telenovela primitiva, con la extrema complejidad narrativa resultante y con sus paralelos cambios de registro (de lo serio a lo paródico, de la ficción a la referencia metadiscursiva) determinan un parpadeo en la autodefinición del género, entre historia contada y relato o drama a recontar o rearmar.

Por otra parte, la discusión de las distancias con etapas anteriores del género conduce necesariamente a la problematización del remanente de *filiación* con respecto a géneros históricamente anteriores. Esa remisión a orígenes melodramáticos y folletinescos seguirá siendo cierta en lo que se refiere a sus versiones clásicas; seguirá siendo adecuada la conexión de *sucesión* entre melodrama y telenovela, pero es pertinente el reconocimiento de lo que ha concluido de sus reconocidas similaridades, previas a esta variante estilística. En el melodrama, Peter Brooks circunscribió con nitidez rasgos como el de la desmesura ligada al impacto emocional (ahora atenuado o enfriado por el distanciamiento de la cita de género y la autorreferencia de la construcción escénica en tanto tal); el de la nítida “imaginación moral” con que se construía el universo de referencia, ahora complicada por el barroquismo psicológico de los personajes; el del componente expresionista que convertía a esa instancia moral en un actante vicariante o ubicuo. A la telenovela de la tercera etapa parece costarle cada vez más reconocerse en la imagen de ese padre escénico; en todo caso, podrían inventarse otros pasados, otros recuerdos, a la manera de otros relatos mediáticos de esta contemporaneidad.

MASOTTA / VERÓN EN 1970
UNA ESCENA POLÉMICA ENTRE PSICOANÁLISIS Y SEMIÓTICA*

Como los géneros del teatro o el cine, el ensayo construye una escena; un tipo de escena que le es propia (más definida que la de otros productos literarios, y menos enmascarada que la del informe científico o académico), en la que una figura de autor viene a formular una proposición que en algún sentido presenta como nueva, destinada a alterar un *estado de situación* determinado por otros textos, y abriendo con su irrupción discursiva la posibilidad de una respuesta. Solo que, al no contener, como la literatura dramática, una definición explícita de los límites de su relato escénico, insiste siempre en la instancia dialógica del ensayo su condición dramática pero no un repertorio estable y jerárquico de personajes, y menos todavía, a partir del ensayo romántico, de indicadores de tiempo y lugar. El ensayo siempre dialoga pero puede no periodizar (no reconocer) el tiempo en el que se inscribe, y puede abrir instancias polémicas diferidas, o actuales y nítidas y, sin embargo, de una complejidad, y también un interés, imprevisibles en su futuro inmediato. Pero en el ensayo, eso (como diría el Masotta de la década del setenta) *está bien.* Pueden hacer escena, a partir de la todavía reciente generalización de la primera persona de la prosa ensayística, unos *cuerpos significantes* (como diría el Verón de la misma década) que unas veces parecen adelgazarse hasta convertirse en conceptos y otras se oscurecen hasta impedir toda inclusión tipológica. Y que entonces cambian de signo, y

hasta de condición y especie. ¿Quién o qué discute, cuando se enfrentan dos concepciones de la significación?

Al comenzar la década del setenta, puede decirse que un planteo polémico enfrentó en Buenos Aires semiótica y psicoanálisis; también (y la circulación de los textos no hace más que confirmar la doble posibilidad), dos trayectorias ensayísticas y, por lo tanto, dos *figuras de autor*.

Uno de los textos involucrados era de Oscar Masotta, protagonista en aquel momento de las acciones fundacionales de la primera corriente psicoanalítica argentina de orientación lacaniana, y apareció en el primer número de una revista que se convertiría poco después en el órgano impreso de una también nueva "Escuela Freudiana de Buenos Aires".[1] Masotta había tenido hasta entonces una polémica trayectoria en la crítica literaria y artística, con trabajos que habían sido reunidos con el título de *Conciencia y estructura*[2] (se volverá sobre ellos más adelante) poco más de dos años antes de la publicación del que ahora se comenta. Aquellos textos habían dado cuenta de una producción en la que habían primado sucesivamente la perspectiva sartreana y la estructuralista, aunque con preocupaciones permanentes relacionadas con el intento de construir una teoría del sujeto desplegada a partir de la discusión de fenómenos de la cultura local. El artículo de crítica al texto de Verón se emplazaba en el campo del *ensayo científico* por su carácter genérico de toma de palabra polémica con respecto a los presupuestos y elecciones analíticas de la investigación que tomaba como objeto.

El trabajo criticado era parte de una producción teórica con continuidad en el campo de la teoría de la comunicación y la de los lenguajes y dispositivos mediáticos. En la perspectiva analítica de Verón se había acentuado una orientación semiológica, aunque sin abandono de un interés inicial por la dimensión sociológica de sus objetos. En un libro que entonces era también reciente, había reunido trabajos en los que ambas áreas de indagación se articulaban como efecto de la insistencia en torno de algunas zonas de especial permanencia polémica desde la década anterior, como la del análisis ideológico en relación con los textos mediáticos y la de la discusión de las perspectivas de indagación de los lenguajes no verbales (sobre esto también se volverá en los puntos siguientes). En cuanto a los espacios en que podía resonar la discusión, puede señalarse que el lugar de los trabajos de Verón era prioritariamente el de la universidad y los espacios

académicos locales y europeos, pero también que otras de sus producciones del período, más ensayísticas, habían tenido ya difusión en revistas sin emplazamientos formales, ámbito de debates sumamente duros entre distintas corrientes de la crítica cultural.[3]

En la crítica de Masotta a Verón se discutía el análisis de una imagen gráfica, pero para ninguno de los que conocían a sus protagonistas (en sus personas o sus textos), el tema del conflicto era lo más importante. Criticando los fundamentos y el método de un artículo en el que Eliseo Verón planteaba la problemática de los "códigos de la acción"[4] trabajando, específicamente, sobre los efectos de sentido de una ilustración publicitaria, encontraba Masotta que Verón "inocentaba" el texto al postular significados que una lectura psicoanalítica traspasaría hacia otra lógica, en la que irrumpiría la dimensión del goce.[5] No era esta su única objeción (también cuestionaba el tratamiento de la relación entre lenguaje verbal y no verbal), pero sí la central en el texto y la que reiteraría finalmente en una nota de síntesis.

En la ilustración había una mujer y un hombre (él terminaba aparentemente de vestirse) fotografiados en diferentes planos, con distintas direcciones de mirada y un texto que hablaba del hombre y representaba el pensamiento de la mujer. No es preciso avanzar en la descripción porque para esta referencia no importa el objeto específico analizado ni las proposiciones globales formuladas acerca de él, sino algunas peticiones de principio de cada uno de ambos textos: en el de Verón, la de que un acto (por ejemplo, un gesto) significa de manera diferente de una proposición verbal, por un lazo de contigüidad espacial y temporal en una secuencia que hace de él un "signo ambiguo", que la semiología debía reconocer como problema a partir de análisis textuales específicos; en el de Masotta, la de que la semiología podría enriquecerse (desinocentarse) reflexionando desde la teoría psicoanalítica sobre la formación de sus conceptos, es decir, desde una teoría de la que recuerda que *su campo es el del sujeto*, un sujeto intersticial con derivas tramadas desde el inconsciente.

Puede postularse que aquel objeto compartido (un texto, secundariamente un género) no era lo más importante para los lectores del momento, ya convocados por las figuras de autor de la escena polémica, porque estaba claro en las dos respectivas líneas de trabajo que *discurso* y *sujeto* habían sido tematizados en otros textos, inmediatamente anteriores y contemporáneos, en relación con los problemas ya definidos en ambas líneas

de trabajo. Ese objeto era, sí, el motivo desencandenante, pero la escena había sido anunciada y construida por esos desarrollos previos. En los que primaban ciertas elecciones: en un caso (Verón) se priorizaba la búsqueda de los diversos *dispositivos de producción de la significación*; en el otro (Masotta), se indagaban los *modos como el sujeto se constituye e insiste en cuanto tal*. Esas elecciones habían avanzado a través de distintos momentos de cada producción textual. Pero es importante atender además a la circunstancia de que esas proposiciones teóricas conformaban opciones de referencia simbólica y aun parainstitucional. Eran los tiempos de los *grupos de estudio*, cuando el vínculo entre formación y pertenencia era el efecto político del ejercicio de una socialidad intelectual reinventada, agónicamente, en cada espacio discipular. Los grupos de estudio, reunido cada uno en torno de una figura convocante –generalmente un ensayista enfrentado a las instituciones consolidadas en relación con distintos campos de la filosofía o de la crítica–, habían crecido a partir del golpe militar de 1966, que intervino las universidades. Pero su vigencia como campo singularizado de formación venía de antes: no eran, en general, el sustituto de una educación formal desarticulada o degradada por el poder político (con la que de todos modos debían coexistir), sino más bien un complemento conflictivo o un polo de resistencia que, según los casos, se instalaba dentro o fuera de las instituciones. Y uno de sus rasgos –que difícilmente hubiera podido encontrarse en la universidad– era el de su carácter productivo, expresado con desiguales resultados en publicaciones, encuentros o simposios organizados en torno de los trabajos de una corriente (el "empezar a publicar", condicionado por una lectura muy cercana de pares y maestros, podía constituir el único certificado de una pertenencia no circunstancial a un espacio de trabajo). Los textos polémicos de los referentes grupales eran atendidos no solo en términos de sus propuestas, sino también en tanto *escritura de referencia*: en cada caso, un estilo estaba confrontando con otros, aunque solo se hablara en general de ideas y de perspectivas de investigación.

En ese contexto, un tipo de definición no habitual de la escena polémica podía investir, en un intercambio crítico, una importancia particular. En este caso, las identidades polémicas de los protagonistas del debate se articularon con las formas de una poco común (para entonces) cortesía argumentativa, por la que se reconocían, desde ambas puntas, importantes coincidencias. La oposición entre Masotta y Verón incluía como componente

un (no hubiera podido decirse así) respetuoso interés por el discurso del otro.[6] Del recorrido de algunos rasgos del modo de existir de sus discursos tal vez surjan razones para esos reconocimientos, que no habrían constituido entonces solo el efecto de paralelas construcciones retóricas. Y de la comparación entre ambas líneas de trabajo pueden surgir algunas diferencias y confluencias que interesa formular desde ahora.[7]

1. Dos modos del conflicto con las lecturas tradicionales de las ciencias sociales y de los estudios sobre la cultura

Ni los textos de Verón ni los de Masotta formaban parte de la doxa de las ciencias sociales en la Argentina; tampoco de la del psicoanálisis, si se entiende como tal la palabra normalizada en los emplazamientos institucionales hasta entonces vigentes. Esto, a pesar del conocimiento público al que habían llegado sus trabajos a lo largo de la década que terminaba y de unas conflictivas pero reconocidas inclusiones en la universidad antes del golpe militar del 66[8] y en espacios culturales privados (como el Instituto Di Tella) después. En ambos casos se trataba de inclusiones polémicas en distintos frentes; pero los conflictos que las acompañaron se habían manifestado, como se verá, a través de diferentes modos de confrontación. En los textos de Masotta, la toma de posición frente a la crítica y la investigación "oficiales" había tomado lugar de dos maneras, que pueden considerarse como extremos del eje particularización/generalización:

• A partir de la acentuación de la expansión disruptiva, *indebida*, o la inversión del sentido adjudicado habitualmente a determinados temas y problemas. En sus trabajos de los sesenta, una lectura con información semiológica del pop le permite dar vuelta la calificación recibida por los plásticos pop argentinos (de importadores y copistas de modas foráneas), al postular en ellos la condición de "imagineros",[9] alejados del trabajo de cita y recontextualización del pop del hemisferio Norte. Y en un artículo sobre Dick Tracy[10] encuentra en esa historieta –en particular en su dimensión narrativa– un componente trágico (solo podría llamarse en ella *vida* a la de sus villanos y perdedores), a partir del cual impugna las descripciones de superficie de las lecturas apocalípticas –entonces en su momento de gloria–, solo atentas a los contenidos represivos y al esquematismo de los relatos masivos.[11] En ambos casos se trata de *expropiar* dimensiones analíticas que

la crítica ya reconoce, volviéndolas contra ella e impugnando también su parada enunciativa.

• Mediante el estudio de dispositivos de lenguaje (por ejemplo, el esquematismo en el lenguaje de la historieta),[12] que trascienden no solo las obras singulares producidas en ese lenguaje, sino también sus distintos géneros y registros (se volverá sobre esto más abajo).

En los textos de Eliseo Verón del mismo período, tomaron también la escena dos desvíos (diferentes de los de Masotta) con respecto al discurso local de época en las ciencias sociales:

• El que privilegiaba la posibilidad de la constitución de nuevos objetos, o nuevas entradas analíticas, relacionadas con las rupturas que señalaba como fundacionales en las disciplinas o campos de conocimiento de la semiótica o las ciencias de la comunicación.[13] En el espacio acotado de las perspectivas de investigación de los textos mediáticos, la búsqueda podía alcanzar, a partir de esas opciones de ruptura, el nivel de las grandes configuraciones operacionales. En un trabajo sobre las crónicas del asesinato de un dirigente gremial (Rosendo García) comienzan las definiciones de dispositivos generales de semantización, con carácter de interpretantes proyectados sobre grandes áreas o problemas de la cultura.[14]

• El que se proyectaba sobre la definición de tipos de textos ya clasificados por la cultura (géneros, registros; no, salvo excepción, obras singulares) y sobre sus modos de producción de sentido y de construcción referencial (sobre esto se volverá también).

2. Dos tipos de periodización de la cultura, y/o dos tipos de atención a la definición de etapas en la teoría y en la crítica

Cuando se discuten perspectivas de análisis de textos, o de textos sobre textos, ¿se está implicando una concepción acerca de una zona de la historia de la cultura? Si se acepta que la ciencia no es una, y que tiene un decurso (más allá de toda idea de progreso) y que lo mismo pasa con sus objetos, puede sostenerse que sí. En el caso de las perspectivas críticas de Masotta y Verón, esa implicación es evidente, como lo son sus diferencias de objeto y de método.

En Masotta, la atención a la novedad o el rasgo desviante implica en general registro de un decurso, pero no periodización. Hay detección y señalamiento de rasgos característicos de corrientes o regiones de un género

o un estilo, que recorren distintas etapas político-culturales (desde un Ghiano *aún* antimercantilista[15] hasta “esas imbéciles moscas” de un psicoanálisis que habría adoptado alguno de los enmascaramientos estabilizados de una inercia cultural genérica, o las posiciones polémicas clásicas de algunos de sus personajes).[16] Más allá de lo característico de cada etapa, importa el conflicto entre corrientes o actores. Los rasgos de época son lo inerte a confrontar y sacudir desde el gesto individual.

En Verón, ya inicialmente, y en relación con los textos de las ciencias sociales, es intensamente tratada la cuestión de las etapas definidas por fracturas en las perspectivas y los sistemas de análisis, con sus marcos teóricos (por ejemplo, el “momento saussureano” de la lingüística, con respecto a las rupturas posteriores con su concepto binario del signo). Después, la atención se volcará prevalentemente sobre las novedades globales que interrumpen la continuidad de los intercambios comunicacionales. Los cambios en la teoría y en la posibilidad contemporánea misma de producción del conocimiento aparecerán condicionados por los procesos de mediatización: por los cambios en los dispositivos mediáticos y su relación con las prácticas sociales en su conjunto.[17]

Diferentes tipos de definición de los conflictos entre operadores de la cultura

La calificación del actor de la escena polémica de la teoría y la crítica, formulada por los mismos participantes, permite circunscribir no solo otras diferencias entre las dos trayectorias sino también las mutuas definiciones con las que opusieron o relacionaron sus proyectos y trabajos del período.

En sus dos primeras etapas (“sartreana” y “estructuralista”), Masotta busca en textos literarios y artísticos las señales de los condicionamientos y restricciones originados en un lugar social (así ocurre, en el momento sartreano, con lo pequeñoburgués en *Sexo y traición en Roberto Arlt*;[18] en el estructuralista, con el más complejo folklore urbano convocado por los plásticos definidos, en el ya citado capítulo de *El “pop art”*, como “imagineros argentinos”); en la tercera etapa (lacaniana), ocupa también la escena el rastreo de los rasgos ocultos de operatorias dialógicas y confrontativas singulares, individuales.[19] Pero se trata de acentuaciones:

puede sostenerse que insiste en los tres momentos el concepto sartreano de *mala fe*, en el sentido del autoengaño de una conciencia parpadeante, que alternativamente vela y descubre su propia trampa imaginaria.

La excepción se registra precisamente en la polémica con Verón, ya que no define el trabajo del autor criticado en ninguno de ambos sentidos (ni como expresión de un lugar en las relaciones sociales ni como signo de las caídas repetitivas de un imaginario dialógico, consciente o inconsciente), sino en relación con las posibilidades y limitaciones que encuentra en su perspectiva analítica. En el texto de Verón circunscribe errores y aciertos, pero no síntomas.

En la conceptualización de la lucha entre perspectivas científicas diferentes implicada en los trabajos de Verón en la etapa considerada, se registra también un pasaje entre acentuaciones. Recorre distintos textos del momento el señalamiento de la oposición entre una concepción que reconoce el marco teórico de un marxismo informado por las nuevas perspectivas de análisis del lenguaje, articulado conflictivamente con esas nuevas perspectivas, por un lado, y las distintas variantes de la ciencia social normal o del marxismo tradicional, por otro. Los polemistas del momento serán percibidos asumiendo posiciones en esa confrontación, con mayor o menor grado de conciencia y de apertura a los replanteos de las ciencias sociales y del lenguaje, y de asunción del campo de intercambios polémicos que condiciona –regionalmente– el propio discurso. El enfrentamiento se planteará, entonces, no solo con respecto a las versiones de un marxismo anclado en los esquemas de la oposición entre estructura y superestructura o en concepciones especulares de la relación entre cultura y sociedad, sino también en conflicto con las versiones de una sociología cientificista ilusionada con la repetición de producciones teóricas y metodológicas no confrontadas con especificidades locales ni desarrollos propios de investigación.

Pero también desde el lado de Verón, la diferenciación con respecto a la perspectiva de Masotta incluye un básico reconocimiento: valorará precisamente en sus cambios de encuadre y perspectiva de búsqueda (de la crítica existencial al psicoanálisis lacaniano, pasando por el estructuralismo) la continuidad de una preocupación orientada a la constitución de una teoría del sujeto cuya problemática Masotta irá definiendo en el desarrollo de su propio trabajo, y no como ejercicio de aplicación de una perspectiva elegida desde una situación de exterioridad.[20]

DIFERENTES ESTILOS, DIFERENTES ESTRATEGIAS TEXTUALES

De estilo *marcado* tanto Masotta como Verón, ninguno de ambos queda subsumido en un "estilo de género" o de registro, como habría ocurrido si hubieran recurrido a un normalizado *estilo científico*. En cada caso un decurso singular acentúa, por otra parte, rasgos diferenciados que se manifestaron en esbozo desde los primeros textos.

Emplazados la mayoría de sus primeros trabajos en el campo de la crítica literaria, Masotta se despega de los críticos de su tiempo en lo que puede referirse a una dimensión política del estilo. Y esta dimensión mantendrá su importancia en las etapas posteriores. Como ya se dijo, Verón señalará, ya avanzada la etapa lacaniana de Masotta[21], que ese pasaje al psicoanálisis a partir de la fenomenología y el estructuralismo guardaba coherencia con la búsqueda, ya esbozada en los momentos anteriores, de una teoría del sujeto. Tal vez podría agregarse que esto implicó además, en Masotta, la permanencia y expansión de una concepción del estilo, con rasgos que fijaban opciones características tanto en relación con propiedades enunciativas como retóricas y temáticas:

• insistía una noción de compromiso expresada, además, en una búsqueda de libertad con respecto a los propios dispositivos de repetición; se recorta la figura de un autor modelo que debe mostrarse desprendiéndose de cada versión consolidada de sí mismo;

• la elección temática instalaba siempre en algún lugar central de la estructura narrativa o argumentativa la problemática del sometimiento y la libertad, primero; después, la de un alerta analítico ante la irrupción de los lugares comunes del imaginario aceptado en el campo científico, terapéutico o académico, y

• retóricamente, el despliegue textual daba cuenta del privilegio de una expresión cortante y seca, con el efecto de una continua toma de distancia con respecto a las trampas del "estilo fijado".

Los trabajos de Verón parecen orientarse, en un comienzo, al logro de una prosa científica desdramatizada. Sin embargo, el componente dramático no queda ausente: vuelve, aun en aquel momento, a través de la intensa definición de la posición entre-textos del polemista (que no excluye, por ejemplo, el reconocimiento inicial de un sentimiento general de rechazo al

comentar los textos de Georges Politzer, en una crítica que abarca también las introducciones locales de José Bleger).[22] Pero además se instala en un nivel más general de la enunciación ensayística, a través de la valorización de lo que en términos kuhnianos puede definirse como el contexto de descubrimiento, contra el de verificación prevalente en lo que entonces podía considerarse la ciencia social "normal", o la naciente comunicología deudora de una perspectiva conciencialista del intercambio de signos. Aquí también, una configuración estilística particular se manifiesta sobre todo a través de una enunciación característica: la constante dimensión polémica muestra los rasgos de una política del texto, empeñada en evitar las repeticiones de la *normalización* académica pero también (y aquí las estrategias textuales de los dos autores divergen) las que podrían surgir de la construcción de una figura de *autor concreto* que rompiera la trama de la instancia textual. En relación con este rasgo, tal vez una diferencia estilística capital entre Masotta y Verón podría rastrearse recorriendo sus opuestas actitudes hacia la inserción autobiográfica, al menos hasta entonces.

Confluye en Verón, con esa definición enunciativa del estilo, la insistencia de temas que, instalados primaria o secundariamente, actualizan en cada texto la definición del carácter ocultador de esa *ciencia normal* (como lo ideológico que no dice su nombre) y de la condición desarmada y fugaz del trabajo científico local (trabado por la de una socialidad científica que es vista desvaneciéndose en cada cambio políticoinstitucional). Ciertos cambios retóricos dan cuenta de la tensión entre la voluntad de objetivación del primer momento y el crecimiento de la valoración de dimensiones no referenciales del texto en los siguientes: empieza a incluirse un *yo* que algunos años después instalará en el texto una objetivación diferente de la inicial, a través de su inclusión como actante narrativo con momentos sorprendentemente novelísticos, en tanto personaje de la investigación científica que exhibe sus límites psicológico-comunicacionales a la manera de un ejemplo de Erving Goffman. Así, en el "yo, por ejemplo, soy tímido..."[23] con que se exponen los campos de indagación de un análisis de la gestualidad y la coreografía "espontáneas" de un sujeto particular de discurso; en ese caso, el de un expositor académico... que se presenta en primera persona y, por las confesionales referencias, como la imagen social de él mismo.

DISTINTOS, CAMBIANTES, NIVELES DE LECTURA; DISTINTOS OBJETOS DISCURSIVOS

Aquí también debe seguirse el desarrollo de ambas líneas de trabajo para advertir la consolidación de algunas diferencias características.

En los años sesenta, el foco de atención de las lecturas de Masotta había pasado no solo de los textos literarios y filosóficos a los pictóricos y mediáticos, sino también de géneros considerados artísticos a otros populares y masivos; pero no en tanto tales (salvo en un trabajo posterior sobre la historieta que se considerará más adelante). En el producto de género, Masotta no busca las marcas que lo definen como tal sino el rasgo productivo que da cuenta de un estilo o, también allí, de un dispositivo de producción artística. Significativamente, la revista que dirige en 1968-1969, de y sobre historieta, es llamada *Literatura dibujada.* Un trabajo previo sobre los dispositivos de representación de la historieta privilegia el tema del esquematismo, que relaciona con una condición general del lenguaje de la narración en dibujos, siempre más allá de los rasgos diferenciales de algún género en particular.

También Verón busca dimensiones generales, presentes en toda producción de la significación, en distintos niveles y tipos de producción discursiva. Pero difieren entonces tanto el objetivo como el recorrido que da cuenta de él. El pasaje se había registrado, en su trayectoria de trabajo, entre la focalización de la problemática general del lenguaje y la de los modos de producción de la significación característicos de instancias mediáticas en unos casos, de registro o de género discursivo en otros. No se trata en última instancia, en estos trabajos, de determinar el sentido de una obra, o las posibilidades y restricciones de una operatoria de productor textual, sino de detectar y describir modos generales de relación entre lenguajes, medios y prácticas sociales. Los textos de Verón avanzan desde el análisis del tratamiento informativo de un caso de violencia política hasta la circunscripción de dos modos periodísticos generales –ligados a dos tipos de prensa, con circulación social diferente–.

Se trata, aquí, de describir en esa etapa acentuaciones en líneas de trabajo complejas; podrían, obviamente, señalarse superposiciones y excepciones. Pero puede postularse en general que en ese final y comienzo de década encontraron, en ambos casos, un punto de flexión las orientaciones y campos de trabajo que caracterizaron ambas trayectorias hasta avanzados

los sesenta. Así como es posible la inclusión de las preocupaciones de Masotta características de ese período previo –más allá de su pasaje de la femenología a una perspectiva analítica con inflexión estructuralista– en el área genérica de una historia del arte, perfilada como una política de la expresión artística, el trabajo de Verón puede ubicarse, más allá de su emplazamiento en el universo de búsquedas de la semiótica y la teoría de la comunicación, en el intento general (aunque ensayado en investigaciones acotadas y específicas) de la reformulación del campo de las ciencias sociales. En un caso, la mirada analítica se proyecta sobre las elecciones de un productor de discurso (o de un tipo de productores, marcados por parecidos accesos simbólicos a los objetos de la cultura), enfrentado a los condicionamientos del arte o de su crítica; en el otro, la mirada ha girado hacia esos condicionamientos, buscados entre las prácticas sociales que empiezan a perfilarse a partir de un momento de fractura en la circulación de los discursos y en los dispositivos mediáticos.

Dos fragmentos autorreferenciales –con resonancias programáticas– presentaron en el final de los sesenta las respectivas opciones. En ambos, es precisamente la relación entre sujeto y discurso la que toma la escena.

En *El "pop art"*, Masotta se pregunta sobre su capacidad de expresar lo que ha sentido al conocer los trabajos de un "imaginero" (Renart), y observa:

> Yo pensaba en una cierta integración mía; en que tal vez mi preocupación por las cuestiones plásticas, preocupación de *élite* (en el sentido positivo de la palabra), pero de *élite* al fin, podría ser coherente con mi libro sobre un escritor argentino, Roberto Arlt. Arlt, como Renart y como yo, había vivido desde adentro la misma geografía, el mismo folklore (es decir la misma atmósfera, el mismo colorido en su estado naciente), el mismo origen social. Y si no hay en Renart la intención de apresar las significaciones a la vista de la realidad social –como ocurren en el arte pop–, yo pensé que había un cierto *humus* que no aparecía en sus obras pero que se asociaba con esa atmósfera de sarcasmo apagado propio de sus temas, con ese sarro disolvente que acompaña su decisión de trabajar sobre íconos de formas orgánicas, y que se relaciona con los materiales, de alguna manera "innobles" y artificiosos, con los que él construye sus íconos.[24]

Y en la introducción a *Conducta, estructura y comunicación*, Verón reflexiona sobre los motivos que lo han llevado a juntar en un libro trabajos diversos:

> Reunir trabajos publicados (o no) en diferentes lugares y escritos a lo largo de cierto número de años, y hacer de ellos un "libro", es un procedimiento que sin duda constituye un género (...) Pienso que sería interesante preguntarse por los fundamentos que llevan a construir el objeto relativamente

> artificial que es un libro elaborado con escritos dispersos, porque esa indagación nos enseñaría algunas cosas sobre las condiciones concretas de la comunicación. Ante todo, sospecho que la tarea de "recopilación" de los propios trabajos contiene un irresistible componente de fascinación: la escritura, a diferencia de otras formas de la comunicación humana, es un instrumento formidable de auto-objetivación. La relectura de uno mismo, a varios años de distancia, crea automáticamente una forma de comunicación habitada por un desdoblamiento del yo, genera sensaciones ambivalentes de complicidad y distanciamiento, de familiaridad y rechazo. A las palabras se las lleva el viento, pero la escritura permanece como testimonio del tiempo.[25]

Creo que puede establecerse una continuidad entre las elecciones de entonces de Masotta y Verón y las perspectivas hoy vigentes acerca de la especificidad de las búsquedas discursivas del psicoanálisis y de la semiótica. Que pueden diferenciarse, por ejemplo, en los términos en que un trabajo actual define la oposición entre ambos campos teóricos y analíticos: sería la que puede establecerse entre la práctica de la interpretación del sujeto del discurso (es la del psicoanálisis: "se psicoanaliza el régimen de la autoría, no el del texto") y la del discurso del sujeto (es la de la semiótica y la de toda interpretación textual). Es que "lo que el psicoanálisis practica frente a la excusa del texto es una reducción al sujeto...", aunque en distintos momentos de esa práctica podrá apelar a los instrumentos de otras perspectivas de análisis textual sin perder su objetivo, ya que en tales momentos "la estabilidad de las fronteras del sentido, defendidas por (algún) paradigma del texto, no compite con la dispersión del paradigma ni detiene la fuga del sentido en el sujeto".[26]

Creo que esas distinciones aportan a la posibilidad de percibir el eje de la confrontación entre ambas líneas de trabajo. Un texto aún reciente de Verón insiste –recuperando una proposición fundacional de Christian Metz, precisamente de principios de los setenta– sobre la necesidad de un camino que *parta del mensaje* (y no de una presuposición sobre el código) para conocer cualquier rasgo de la organización significante del discurso.[27] Ese *partir del gesto* –del significante siempre inicialmente resistente y opaco, a trabajar desde la teoría– fue el eje, conflictivamente compartido, de la discusión en la que se desplegaron las diferencias entre ambos proyectos: el de Verón, de reformulación de una zona de la teoría de los lenguajes a partir de su confrontación con las dificultades de la investigación empírica, y el de Masotta, de crítica de las presuposiciones teóricas de un análisis a partir de una exégesis polémica, informada por una concepción del sujeto. Se trataba de proyectos *distintos*, y opuestos en más de un sentido; pero importa también romper con algunas construcciones imaginarias –escénicas–

generadas por cada tradición de discurso. Aquel Masotta escribió también para semiólogos: su remisión de lo que puede ser entendido como sexual, en una imagen gráfica, al más complejo y múltiplemente partido campo del goce es a la vez sostenible y discutible, hoy, en el campo del análisis textual. Y las proposiciones de Verón sobre el modo de significar del acto y el gesto en el discurso son probablemente tan procesables por el psicoanálisis (y tan ajenas, en principio, a él) como lo fueron antes, también para la teoría psicoanalítica, las particiones de la retórica figural o de la topología.

Lo que no diluye la diferencia, ni aun la confrontación. Porque, en palabras del Masotta de entonces, "el encuentro entre lingüística, semiótica y psicoanálisis es hoy una tarea bien difícil".[28] Agreguemos: es también por esa dificultad que aquel momento ensayístico contribuye aún al reconocimiento de las *fronteras vivas* entre dos estrategias de búsqueda.

ALGUNOS ESPACIOS DE DISCUSIÓN, EN RELACIÓN CON LA CAMBIANTE ESCRITURA DE LAS CIENCIAS SOCIALES*

EL DISCURSO DE LAS CIENCIAS SOCIALES Y LA EXPANSIÓN DEL RECONOCIMIENTO DE SU DIVERSIDAD

A fines de los setenta, Greimas y Landowski reunían en un volumen que tuvo larga lectura trabajos sobre "el discurso de las ciencias sociales".[1] Encontraron que el campo había sido poco visitado analíticamente (aunque daban debida cuenta de las excepciones), y empezaron por señalar la alta diversidad de sus formas de producción y circulación. Hoy podríamos decir que esa diversidad no solo se ha acrecentado, sino que (y este proceso había empezado ya entonces) además se ha convertido en objeto frecuente de ese mismo discurso.

A principios de esa década había habido paradas precursoras. Ya algunos años después de la instalación de las nuevas hermenéuticas y de distintas formas del *ensayo abierto*, Barthes había formulado, en el prólogo de un número de *Communications*, los términos de un abandono programático, que en su caso se había venido produciendo también desde la década anterior, de la obediencia a las restricciones de la prosa académica.[2] Decía algo así como que el trabajo (de investigación) debía agarrarse del deseo. Porque cuando eso no ocurre, advertía, ese trabajo es algo "sombrío, funcional, alienado, movido por la sola necesidad de pasar un examen, de obtener un diploma, de asegurar una promoción en una carrera". Se dirigía a los jóvenes investigadores, y seguía: "…se quiere que la investigación se

exponga pero no se escriba”. Pero –una salvedad ocupaba también un lugar de despliegue en el texto– advertía también que no se trataba de pedir “cualquier libertad”, ya que “bajo la reivindicación de una libertad inocente volvería la cultura aprendida, estereotipada… [ya que] la espontaneidad es el campo inmediato de lo ya dicho”. En el caso de los trabajos del número que prologaba, descubría el componente *virtuoso* de la insistencia en el aprendizaje de una búsqueda, designada entonces como la del despliegue del Significante.

Desde entonces, estos recomienzos y sus presupuestos son parte de debates o alientan en debates diversos como presuposiciones de tomas de posición con respecto a la legitimidad de modos de escritura científica. Y el hecho es que insisten, junto a los nuevos, antiguos verosímiles de escritura, aunque las rupturas se muestren ya fundando otras tradiciones.

Cada región tiene sus fantasmas. Y a veces, los brillos y las depresiones del estilo se recortan sobre las escenas históricas de unas escrituras públicas, que se homenajean y se imitan. Y hay tiempos en que esas *imitaciones* (en el sentido de Gérard Genette, el de tomar de textos anteriores operatorias de producción: algo más amplio que las *transformaciones* de una obra en particular)[3] definen el modo de presentación de una escritura, o aun de una corriente. Y también de sus rechazos: las vueltas sobre el discurso científico como tal, la irrupción de desconfianzas acerca de su transparencia (esa que dejaría contemplar sus objetos sin oscurecimientos literarios o retóricos) produce también el efecto de una pérdida de tiempo –que sería el resultado de un ir a las palabras, no a las cosas– y la sospecha de un abandono paralelo: el de las precauciones deónticas que son parte de la existencia social de la cientificidad. La escena polémica constituida insiste de entonces a hoy.

El reconocimiento de un mundo textual, el de las poéticas del texto científico

La vida social de la escritura científica cambia también por efecto de sus lecturas. Una parte de su superficie textual permanece, pero la tematización crítica de un nivel, o de las insistencias de un modo de ejemplificación, cambia su significado al transformarse sus efectos de enunciación en función del nuevo discurso acompañante. Así, los trabajos de Hayden White cambian

los efectos de sentido del discurso histórico al inducir una lectura que focalice su poética ensayística, y al hipotetizar acerca del efecto de verosimilitud de sus construcciones retóricas, y especialmente narrativas.[4] Así como en otro campo, para los lectores de la última parte de la obra de Robert Nisbet, crece la visibilidad de los procedimientos retóricos o de género con que la sociología verosimiliza sus descripciones y sus intervalos de explicación: para Nisbet, un siglo de discurso de las ciencias sociales adquiere su fuerza argumentativa de su asentamiento en la transposición de algunos géneros inicialmente definidos como artísticos, como el paisaje o el retrato.[5] Y el discurso de las ciencias antropológicas es tomado en textos como los de Clifford Geertz, con amplios efectos polémicos, también en relación con las peculiaridades de su escritura, y ya no a partir de procedimientos puntuales de retorización sino en conexión con fenómenos transversales como "el del carácter altamente concreto de las descripciones".[6] A la manera de la literatura realista, el texto antropológico privilegiaría dispositivos como el de la construcción de efectos de concreción en sus imágenes o el de la modulación de un tono de autoridad testimonial en la voz del narrador. Y Geertz entiende que la puesta en discusión de esos procedimientos debe incluir también el análisis de los discursos defensivos que suscita, enfrentados al crecimiento de emprendimientos críticos como el que ensaya. De esas resistencias saldrían juicios sobre los que también ironiza Geertz, como el de que "la preocupación excesiva (…) por el modo en que están construidos los textos etnográficos semejaría una distracción insana, derrochadora en el mejor de los casos, e hipocondríaca en el peor". Una reacción naturalizadora de la costumbre estaría detrás de esas alarmas, basadas en la creencia en que "los buenos textos antropológicos deben ser planos y faltos de toda pretensión", tanto como en la de que "no deben invitar al atento examen crítico literario, ni merecerlo". Geertz, tanto o más polémico que los que reclamaron igual atención a la escritura en otros campos de conocimiento, pide que se perciban las limitaciones de la idea (firmemente asentada en la esperanza, no solo académica, de una aplicación cercana de cada desarrollo) de que el lenguaje científico solo debe apelar a lo que habilite la construcción lógica de su referente y permita percibir esa lógica como tal. Al respecto, entiende que "las raíces del miedo (a que se analice y se haga visible esa retórica) hay que buscarlas en otro lado, en la posibilidad de que, tal vez, se llegue a advertir mejor el carácter también literario de la antropología, y su conexión

con determinados mitos profesionales" sin cuya reproducción textual no podría llegarse a los efectos de persuasión de fuertes construcciones de discurso, como las que habrían llevado a la vigencia del "puro poder de la sustantividad factual" en el discurso antropológico. También desde su perspectiva, en el enfrentamiento de ese campo de problemas la alternativa sería la de ocultar o hacer visible la instancia de la escritura.

UN NUEVO AUTOR, UN NUEVO SUJETO DE ESCRITURA, UNA NUEVA ESCENA DRAMÁTICA

Metz y el respeto a las diferencias entre discursos. En una entrevista famosa (la que cerró el Coloquio de Cerisy, organizado en 1989 como un homenaje a su obra) responde a una pregunta acerca de los libros sobre cine de Deleuze, que estaban siendo tomados en algunos casos como una opción confrontativa con respecto a los suyos: "encuentro su obra muy hermosa y de una inteligencia extrema". La manifestación podría entenderse como una negativa diplomática a reconocer una confrontación, pero después añade: "No he entendido nunca por qué es necesario que los libros 'concuerden'". La entrevista continúa, y los interlocutores de Metz le señalan también el surgimiento de diferencias internas en su propia obra, diferencias que habrían crecido dentro de su propia escritura: con respecto a los primeros textos, los que entonces eran más recientes eran vistos como más autorreferenciales, con más componentes autobiográficos y con más espacio y desarrollo para ejemplos referidos a situaciones y reflexiones personales. Metz lo acepta (tampoco sus libros "concordarían" entre sí del todo).[7] Pero el tema era más complejo que lo que puede desprenderse en principio de ese fragmento de diálogo.

La amplitud de Metz encerraba un componente de tensión, que tal vez incidió negativamente en sus relaciones con editores y editoriales a lo largo de sus últimos años. Desde su perspectiva, reconocía la riqueza de las diversidades de sentido que se construyen con superficies y construcciones discursivas renovadas. Eso lo apartaba de los que rechazaban como formaciones ocultadoras de vacíos o debilidades conceptuales todas las comunicaciones de conocimientos que se apartaran de las formas *duras* de la comunicación científica. Pero a la vez, tuvo siempre una prosa característicamente rigurosa, en la que las retorizaciones figurales, por

ejemplo, estaban allí solo para acentuar un concepto o explicitar una disidencia. Para algunos, puede haber representado *–formalmente*, pero la forma está también para ser recibida como sentido– una resistencia a las nuevas poéticas de la prosa. Y no había para los textos de Metz la compensación del discurso mediático paralelo: en general, rechazaba los reportajes; decía que, sin intervención de su persona, los periodistas podían leer sus libros y escribir sobre ellos, y que los libros iban a ser mejores informantes que su palabra en una conversación. Lo que no podía no ser cierto, pero solo para quienes apreciaran las formas más nítidas y sistemáticas de la transmisión del conocimiento de la misma manera que él. Así como, por un lado, Metz *rechazaba el rechazo* de textos desviantes por el hecho de serlo, por otro se abstenía de participar en las búsquedas que implicaban la creación de un nuevo sujeto de escritura. Metz admiraba y leía mucho a Barthes, pero jamás parece haberse sentido movido a escribir algo parecido a los *Fragmentos de un discurso amoroso*, o a *Barthes por Barthes*, o a *La cámara lúcida.* Su escritura da cuenta hoy de uno de los más importantes momentos de flexión en la teoría del cine y en su conexión con los desarrollos de la semiótica, y más que eso: despliega y transmite la posibilidad de una mirada iluminadora y específica sobre el emplazamiento diferencial del fenómeno cinematográfico en la cultura, que está vigente aún hoy. Pero se niega a pasar la frontera de las diferencias entre géneros discursivos. Dejó que otros asumieran la parada de una enunciación distinta que supo sin embargo leer en Barthes y que emergería después en otros, en distintos campos de las ciencias sociales (como, entre nosotros, en Eliseo Verón con la metateoría cotidiana de sus *Agendas* o en Beatriz Sarlo con las *Escenas* convocadas por una escritura del instante).[8]

OTRA VEZ LA CRÍTICA DE LA CRÍTICA

Reflexión acerca de unos bordes: habría que separar los cambios en la escritura científica y el ensayo que ocurrieron sin que se hablara de ellos, de aquellos en los que irrumpe la consideración de la problemática misma. Antes de que el concepto de *ciencias sociales* existiese, pero cuando ya estaba naciendo el género del ensayo, Montaigne jugaba con los procedimientos azarosos que podían dar lugar a su escritura (por ejemplo, el de partir de lecturas practicadas en libros que estuvieran juntos, en hilera en

su biblioteca). Pero no había allí una reflexión sobre la forma de la prosa ni tampoco sobre la mezcla temática que pudiera aparecer en superficie, una vez reordenados los temas recogidos por orden de azar. Y el rigor, la sequedad y desubjetivización del ensayo científico fueron apareciendo como parte de una enseñanza formal no discutida o como elementos obligados de una lógica de redacción específica. Cuando, ya cerca nuestro, vuelve la problematización de esa redacción, están ya en crisis los presupuestos de la prosa científica: entre otros, los de la posibilidad de una objetividad sin fisuras y la de una conciencia plena, por parte del investigador, de los alcances de su convocatoria de sentidos. Cuando Eco enfrenta a Rorty en relación con *Los límites de la interpretación*, lo hace desde una perspectiva acotada, a su vez, por tratamientos proyectados sobre registros textuales diversos, aun cuando se refiere al tratamiento de objetos culturales que son, ellos también, textos verbales. Como se sabe, pide para ellos una atención que habilite el reconocimiento de unos bordes específicos: los demarcados por las acotaciones conceptuales y diegéticas que surgen de la escritura ya materializada en la obra, más allá de las intenciones del autor concreto.[9] El tratamiento de esos efectos constituiría, en la escena descripta por Eco, un problema de la construcción de un objeto de indagación, previo o externo a esa escritura segunda del metatexto; en principio, no entraría en consideración el problema de los efectos de las distintas *retóricas* que podrían habitar esa escritura segunda. Pero puede postularse que la sustitución del autor concreto por el *autor modelo*, producida ya en su obra anterior, abre la puerta de la aceptación de una densidad y una opacidad específicas en *todo* texto, y también entonces en el ensayístico, y así la necesidad de la consideración de su instancia de escritura más allá de las intenciones explícitas del autor concreto.

EL OTRO DISCURSO DEL INVESTIGADOR

Sobre el tema de los *discursos paralelos* del investigador: no tengo suficientes datos como para generalizar, pero al menos en diarios y revistas de la Argentina son habituales los reportajes a investigadores y ensayistas sobre cuestiones de actualidad que se relacionan con temas de la investigación y la teoría; también el pedido de notas breves de opinión, o la conversión subrepticia de las entrevistas en notas de autor, suprimiendo las

preguntas del periodista. Toma entonces la escena un discurso de extensión, en lenguaje no especializado y sin citas ni referencias librescas, salvo algunas que por su generalidad afectan un tono de dicho o de refrán y que sustituyen con naturalidad a las que en los trabajos académicos construyen o confirman un marco teórico. Me permito una conjetura personal: pienso que los entrevistados no suelen rechazar esas interlocuciones, entre otras razones, porque a lo largo del tiempo han comprobado que son leídas con atención en los espacios académicos, esos en los que la lectura de trabajos ajenos con pretensiones de mayor sistematicidad, aparecidos en revistas especializadas, no se produce si no media alguna obligación o un especial conflicto. Habría que rastrear la circulación de esas escrituras blandas en esos espacios no mediáticos. Seguramente contribuyen (¿o más que eso?) a autorizar/desautorizar palabras de autor, a definir el interés por conferencias y seminarios… Aunque lo hagan de un modo más que informal, con explotación de recursos que son tradicionales en la crónica y el comentario periodístico.

Pero en esos discursos paralelos de la ciencia social ha habido también cambios. Habría que seguirlos en paralelo con los otros. Si son crónicas, no lo son en el sentido de las del periodismo del siglo anterior, y no son tampoco microensayos. Los cambios en los ensayos de libro han hecho que se parezcan a ellos, pero no porque se haya producido el triunfo retórico de ninguno de los dos.

UNA PROBLEMÁTICA QUE ATRAVIESA REGISTROS Y JERARQUÍAS DE GÉNERO

Intervalo en los márgenes de la prosa científica: hay desarrollos paralelos, que ocurren detrás de una ancha barra de separación de género. Se enlazan con unos malestares de escritura que podrían haber sido precursores, si en sus bordes no actuara con permanente rotundidad la secesión de los lenguajes. Es el caso de distintas formas de *ciencia social aplicada*. Cuando la investigación sociológica o la semiótica son convocadas para el análisis de temas de comunicación (y más aún si se trata de comunicaciones mediáticas), plurales búsquedas de eficacia discursiva son llamadas para la actuación en una característica zona de conflicto. Se trata de un conflicto que no surge de la falta de cooperación o de la ignorancia de alguna de las partes: es constitutivo de la escena de trabajo. En algún momento, el hacedor

del texto o el objeto final (mediático o de diseño) procede como si pensara *con* su hacer, como si su práctica fuera intraducible por relacionarse con una experiencia a la que solo le corresponde expresarse en acto. Y frente a él puede encontrarse un investigador que cree que de su análisis, sistemático y transparente, surgirá el perfil, nítido y contrastable, del objeto a producir.[10] Si esto fuera todo, la asociación de las partes sería imposible. ¿Hay casos en que no lo es?

Podemos contestar que sí, en la medida en que, así sea en silencio, alguna transacción suele producirse. Los productores de discurso que eligen (nunca en permanencia) una posición antiteórica o antimetodológica también fundamentan racionalmente sus propuestas; en último caso, apelarán a *anécdotas explicativas*, que cumplen el rol del análisis rechazado. Y del otro lado, los analistas tratan de ser originales y en sus conclusiones llegarán a apelar a síntesis impresionistas, reforzadas por metáforas que acoten seductoramente el campo problemático. Los que asumen la posición del práctico o del artista implican en su discurso entimemas retóricos con efectos de racionalidad argumentativa, y los analistas que ocupan el polo de la razón ensayan retóricas del conmover que en el verosímil del científico o del investigador no pueden tomar el centro de la escena ni decir su nombre; aristotélicamente, los dos polos de la asociación-confrontación intercambian los recursos del *conmover* y del *convencer.* Estos conflictos y estas transacciones vienen ocurriendo desde que existen instancias de aplicación, con efectos reales o imaginarios, en las ciencias sociales. Una rica experiencia podría procesarse en términos de los efectos retóricos y estilísticos de la puesta en fase de ambas áreas de recursos y de sus construcciones retóricas y enunciativas. Pero es escasa la circulación de las experiencias entre las instancias de aplicación, en parte no académicas, de las ciencias sociales y las que ocurren de manera sistemática en emplazamientos institucionales. Esos emplazamientos garantizan de alguna manera la continuidad de las investigaciones a lo largo del tiempo, cosa que no ocurre en los ámbitos habituales de aplicación, atados al tiempo de una planificación o una producción. La continuidad del análisis sería necesaria para registrar cambios en la sucesión temporal, pero los hechos de esa retórica de conflicto suelen desatarse en otro lado. En otro tiempo.

LA ANÁFORA BARTHES*

Ya desde fines de los sesenta, Barthes emprendió la tarea de desadecuar una idea de aprendizaje, la que venía de las ilusiones de crecimiento y afianzamiento constantes que podía despertar el momento de la fundación estructuralista. Había también – después lo diría con cuidados renovados– continuidades de mirada y de objeto; pero distintas seguridades fueron afectadas (borroneadas, distanciadas) por sus nuevas obras, recorridas por el fantasma enunciativo de un ensayista empeñado en hacerse interrogar (él) por los textos, e incluso por su propia prosa.

Entre las condiciones de existencia de sus nuevas perspectivas estaba la de la permanencia de un "imaginario abierto", resguardo a su vez de la posibilidad de seguir percibiendo la complejidad de la palabra anterior, exterior. Entonces y, especialmente, en los primeros años setenta, algunas frases hicieron pensar que otra vez, pero con nuevos objetos y problemáticas en el horizonte, la instancia de la escritura debía ser equiparada con la del pensar, en el ensayo y el informe de investigación. Apelo aquí, pero con otra perspectiva de uso, a un fragmento que ya intenté convocar hace unos años para comentar el tema de la escritura en las ciencias sociales.[1] Ya en el tiempo de instalación de las nuevas hermenéuticas y de distintas formas del *ensayo abierto*, y poco antes de la aparición de *El placer del texto*, Barthes había formulado, en el prólogo de un número de *Communications*, los términos de un abandono programático, que en su caso se había venido produciendo también desde la década anterior, de la obediencia a las restricciones de la prosa académica.[2] Decía que cuando el trabajo (de investigación) no reconoce la condición deseante de su instancia de

escritura, ese trabajo es algo "sombrío, funcional, alienado, movido por la sola necesidad de pasar un examen, de obtener un diploma, de asegurar una promoción en una carrera". Pero (y estos cuidados siempre fueron de Barthes, en cualquiera de sus momentos) la respuesta al llamado no se presentaba como sencilla: agregaba la advertencia de que no se trataba de pedir "cualquier libertad", ya que "bajo la reivindicación de una libertad inocente volvería la cultura aprendida, estereotipada… [ya que] la espontaneidad es el campo inmediato de lo ya dicho".

Creo que hoy puede encontrarse el modelo de esa doble estrategia en el conjunto de la obra de Barthes que da cuenta de ese período de *desarticulación y escritura* de sus últimos diez años. En cada caso se trató, invariablemente, de abrir la perspectiva de lectura a la movilidad y pluralidad de sus objetos y de reconocer, también en cada caso, la posibilidad de una transmisión que contuviera el tono y la traza del descubrimiento. Dos inercias podían oponerse a esos propósitos: la de los modelos canonizados de investigación y la de las definiciones vigentes acerca de las formas y el sentido de su aprendizaje.

Las posibilidades de rechazo de una propuesta tan precisamente marginal eran altas, pero primó una fascinación: la que despertaban, como en las etapas anteriores, los despliegues de lectura de sus circunscripciones de niveles analíticos y marcos referenciales (siempre fue rápidamente evidente que, con Barthes, se aprendía; después, podía elegirse decir que se lo leía solo por su escritura).

Pero ¿primó, finalmente, esa fascinación? Con la escritura de Barthes más que con otras, ocurre que las admiraciones y los desprecios ocupen territorios con poblaciones estables. A Barthes se lo ama o se lo pone lejos, bien lejos del propio proyecto y de su fachada de palabras, aún hoy. Frente a la continuidad de las admiraciones, la condición también actual de la distancia militante puede resultar poco creíble para los que, eventualmente, se reúnan en esta lectura; pero puede leerse en textos aun cercanos.[3]

No hay muchos casos en los que una obra haya despertado respuestas opuestas de manera tan inequívoca como ocurrió con la de Barthes. Precisamente en 1970 se publica *S/Z*, y allí comienza el despliegue de esa doble serie. *S/Z* ocupa un lugar de flexión: los accesos de lectura se proponen en términos del reconocimiento de una pluralidad de los códigos pero, al mismo tiempo, el emplazamiento de esos códigos se postula para unos espacios de significación que siempre los exceden. Empezaba entonces

a perfilarse una fórmula que atravesaría toda su obra escrita y, también, según pudo leerse un par de décadas después, las exposiciones orales que quedaron inéditas: para la expansión de ese *imaginario abierto*, había comenzado la búsqueda y la exposición de los procedimientos pertinentes para el resguardo de la complejidad de los discursos convocados como objeto. En *Cómo vivir juntos*:[4]

> El método adoptado fue a la vez selectivo y digresivo. (...) Se buscó detectar, en la masa de modos, hábitos, temas y valores del 'vivir juntos', rasgos pertinentes y por eso mismo discontinuos, que pudieran ser subsumidos bajo una palabra de referencia. (...) La investigación consistió, pues, en 'abrir *dossiers*', dejando a los asistentes al curso el llenado a voluntad de esos *dossiers*; el papel del profesor fue principalmente el de sugerir ciertas articulaciones del tema. Esos temas (o esos rasgos, esas figuras) fueron presentados según el orden alfabético de las palabras de referencia, con el fin de no infundirle al 'vivir-juntos' un sentido global predeterminado, y de evitar 'interpretar' el fantasma idiorrítmico.

En el texto de destino empezarán por instalarse con la continuidad problemática del *collage*: remitirán a un antes que ha operado por razones no previstas. En otro carril de referencias hubieran explicitado su condición abductiva: como elementos de una hipótesis, su repentino estar juntos irrumpe como algo (Peirce) "que no hubiéramos jamás soñado que ocurriera", y eso es "lo que disparará la nueva sugerencia".[5]

Elección aparentemente gris la del orden alfabético, pero retiro seguro con respecto a cualquier proyecto de orden presignificado, y entonces cualquier "sentido global" que condujera a una preclasificación del material... y de las elecciones de los otros participantes del seminario. Según Barthes, "el curso no podía desembocar sino en un problema de ética de la vida social", y anuncia que el tema será retomado *bajo otra forma* en el curso del año siguiente. En los tomos que recogen las anotaciones, etc. para sus últimos cursos, transita (aunque más acotado o especificado en uno de ellos) ese "principio de delicadeza" que instauraba un serio pedido de cuidado en cualquier comportamiento interlocutivo: no clasificar al otro. Y algo insistía, desde el fondo de una toma de la palabra que venía de más de dos décadas atrás: siempre los libros y las lecciones de Barthes contuvieron una proposición ética, que en tiempos de indecisiones y reformulaciones finalmente indecibles (todos, desde entonces) terminó por leerse como reclamo político, a agradecer o rechazar.

Una política del lenguaje y de la crítica, pero siempre –y esto no pasó con otros, no pasó, en estos términos, con casi nadie– resguardando a la vez,

en la escritura, su renuencia a permanecer en las previsibilidades de la expresión, aun cuando se trate, y especialmente cuando se trate, de escritura ensayística. En el registro de las clases del último período hay otra forma de puesta en guardia del doble rechazo barthesiano, a la escritura sin deseo y a la espontaneidad que es vía enmascarada de la repetición. Es la de la articulación entre el rescate del sujeto de la escritura (con su *activo* de dolor) y la "conciencia permanente de la anáfora", en principio ligada, la permanencia de esa conciencia alerta, al cansancio de la repetición. Para Barthes, el momento de esa articulación es o bien el del "retiro", o bien el de una actividad "que es como respirar: investir / desinvestir / reinvestir", o "el descubrimiento de una nueva práctica de escritura: (aquella en la que) la práctica de escritura *rompa* con las prácticas intelectuales antecedentes", contra la "gestión" que se repite, contra su "ronroneo". La conciencia de la anáfora no se constituye únicamente como saber acerca de las trabas que la memoria pone a la creación (o que los modos consolidados de escritura ponen a la acción de escribir), sino también como insistencia en el mantenimiento de la atención al conflicto entre disciplina y desvío percibido en el origen de toda inspiración.

En principio, podría leerse que ese sujeto de escritura expresa su dolor rompiendo con el pasado y lo que lo ha definido en prácticas y productos. Pero en el texto ocurre que esos retornos al combate, con sus efectos de ruptura y recomienzo, sean "como respirar". Y entonces la propuesta puede aparecérsenos como un modo diferente de decir una definición del arte que, en distintas versiones, ocupó diversas líneas de la teoría y de la crítica: es la de la reversión del acto artístico sobre sí mismo. Souriau y la *dialéctica de la promoción anafórica*; Jakobson y la vuelta del *mensaje* sobre sus procesos y modos de constitución. Y hoy, en Schaeffer y Genette, el despliegue de los procesos de constitución del efecto de arte en un *antes* o un *afuera* de la definición de una utilidad externa, en un movimiento percibido en términos de una disposición atencional ajena a toda universalidad.

Sin embargo, en la propuesta de Barthes esas recurrencias presentan una condición más, que suele tomar la escena: no son la insistencia de *un* sentido. El *investir* / *desinvestir* / *reinvestir* de Barthes no es la dialéctica de las anáforas de Souriau, que no introduce ningún desinvestimiento en el proceso, aunque la palabra "dialéctica" esté cargada de negatividad. Y tampoco hay desinvestimiento en la reversión sobre sí de la comunicación

jakobsoniana. En cambio, la focalización por Schaeffer y Genette de la relación entre la dimensión atencional y la *intencional* que la mirada supone en la obra coincide con otras perspectivas de Barthes (el *punctum* es el efecto de una atención que no puede no incluir la perspectiva de una inclusión estética).

Ahora bien: en la visión desplegada de la literatura entrará la del momento de borde en el que el ¿actor? "intentará una breve digresión sobre el método de exposición". Y allí toma su lugar la referencia a la *parábasis*, momento en la comedia griega "en que el actor que representaba al autor se acercaba al proscenio y se dirigía a los espectadores como si fuera el autor mismo". Y Barthes también estaba desplegando los componentes de una escena que por esos años empezaba a conformarse: la del gozoso seguir y cambiar o volver a la vez. Y entonces: "¿la bibliografía? Especialmente la de la metaliteratura: los escritos en que un autor confía sus planes, sus proyectos [da lista de autores]". "Si se exceptúa la crítica impetuosa, que corresponde a los medios y no al libro, (...) todas las críticas (serias) implican más que una ideología". Y, de un modo que fue creciendo en la década final, el retorno a la autorreferencia: "Júbilo: (...) el placer, el sentimiento de alegría, de júbilo, de plenitud que me da la lectura de algunos textos escritos por otros". Sobre las *memorias de ultratumba* de Chateaubriand: "(...) ese corto texto (...) produce en mí un deslumbramiento del lenguaje (...) Mi Deseo de escribir viene no de la lectura en sí, sino de lecturas particulares, tópicas (...): del encuentro de algunos textos leídos nace la *esperanza de escribir*". En fin: ¿en el límite?, atribuciones como: "Recordar las bellísimas palabras de Balzac, 'la esperanza es una memoria que desea'".[6]

En esas y otras expresiones de una mirada recursiva, puede tomar la escena lo que aparecerá como la insistencia de una cierta imagen de superficie: la de una amabilidad desplegada en el trato con los textos del pasado y con su vida posterior en la circulación de la cultura. Pero otras visiones de los retornos de esas y otras formaciones textuales se nos aparecerán entonces como más reconocedoras, por ejemplo, de su componente de contestación. Así, las páginas de Giulio Carlo Argan sobre el *revival* arquitectónico, en las que reconoce a la vez el gesto filial del arquitecto que apela a la reconstrucción de un orden antecesor y la acción parricida contenida en la negación del sentido implicada en la

transformación en cita de lo que era palabra plena y en forma u ornamento de lo que era fábrica o estructura.

Pero el gesto de Barthes no es mucho más disciplinado. Los textos de memoria vuelven de manera fragmentaria, siempre iluminados por una luz diagonal, que descubre sentidos laterales y confesiones silenciosas. Porque son recorridos por una mirada que se niega a terminar de tomarse en serio en su trabajo; que insistirá en una lentitud de lectura que deja naturalmente de lado la propuesta dialógica o de prédica desplegada en la superficie de los textos sobre los que se proyecta.

Sobre diccionarios: como Barthes hace con los textos que recorre, su lector tendrá que elegir niveles de constitución, zonas de iluminación u oscuridad lexical con las que entenderse... o tratar de extremar cuidados, incluyendo entre sus prácticas el reconocimiento de ritmos de la proposición, para no abstraer apuradamente algún concepto. Por ejemplo: cuando se extiende, muy precisa y polémicamente, sobre la inspiración, Barthes anotará: "no concibo el término en un sentido mítico romántico (la Musa de Musset) (...) sino en el sentido = inspirarse en".[7]

Ahora bien: las recuperaciones del carácter al menos dual de la fundación romántica permitirían, tal vez, encontrar en los textos que empiezan en *S/Z* (y siguen hasta en las anotaciones de los cursos de publicación póstuma) la huella de una de sus tradiciones, la del Schlegel de la Poesía Universal Progresiva que no concebía al poeta como el sujeto de una expresión volcánica y sin vallas, originada en un interior genial o ancestral (el "sentido mítico romántico"), sino como el demiurgo que busca provocar la irrupción de sentidos imprevisibles y *del conjunto* (en el sentido de la Sympoesie) operando sobre textos múltiples, altos y bajos, reconocidos o no como poéticos. En palabras de Denis Thouard:[8] "No se trata de un *retorno* a la poesía o al mito, más allá de la abstracción filosófica. La singularidad del romanticismo de Jena se asienta, por el contrario, en el proyecto de una enciclopedia de las artes y de los saberes: la puesta en relación de las disciplinas suprime su unilateralidad, *a favor de un método de la invención*". Desde esa tradición romántica (no la otra, la de la musa y el torrente expresivo), el "inspirarse en" textos y no hálitos o voces de la profundidad podría encontrar en la lectura y la escritura barthesianas una continuidad.

Y el diccionario sigue: sigue con "una semiótica". Barthes dirá: "Paradójicamente, aunque en principio soy 'semiólogo', entiendo

‘semiótica’ en un sentido muy irregular, propiamente nietzcheano (...) el autor que cuenta (por no decir: el autor amado) está, para mí que quiero escribir, como un signo de mí mismo (y se sabe que un signo no es un análogo, sino solamente el elemento de un sistema *nomológico* en el que, según la formulación de Lévi-Strauss, lo que se parece son los sistemas, las relaciones de diferencias)”.

Después explicará, sobre una cita de Proust, que “hay una imitación muy difusa, que mezcla a voluntad a varios autores amados, y no una imitación única y maníaca; lo que inspira al lector-escritor (...) es una especie de objeto global: la literatura”. Un haiku de Issa: “el niño que lo imita / es más maravilloso / que el verdadero cormorán”.

Proust, el haiku, pero sobre todo los procedimientos por los que el acto de citar o el de imitar se dejan tomar por los textos convocados para escribir y, por ellos, ser escrito. Hay una anáfora, en Barthes, que es el resultado de un salir en busca de pasados textuales ante los que exponer el propio lugar; puede pensarse, en relación con esa operación, en la falta de pertinencia de una denominación que exprese pertenencia o posesión; simplemente, que contenga la preposición “de”. Porque esas anáforas *son* el escribir de Barthes; son la condición de su discurso más que pertenecer a él.

SOBRE ALGUNAS EXHIBICIONES CONTEMPORÁNEAS DEL TRABAJO SOBRE LOS GÉNEROS*

Se ha señalado ya suficientemente que la transposición de obras y géneros de un medio, formato o lenguaje a otro –generalizada en la comunicación masiva contemporánea– exhibe en los distintos soportes mediáticos, como nunca antes, trabajos de cita, inclusión y asociación de géneros. Puede agregarse (y también ha empezado a hacerse) que esas operatorias inciden en las nuevas orientaciones de la lectura y en la definición de también nuevas, cambiantes posiciones espectatoriales a través de operatorias que no parecen poder abarcarse sino a partir de aproximaciones parciales, sucesivas, nunca suficientes. Y que deben proyectarse sobre fenómenos y desarrollos temporales que exceden el campo de los medios; que se despliegan en ellos de modos diversos y diferenciados, alejados de aquellos que en el momento heroico de la perspectiva mcluhaniana habilitaban –y para esto daba igual que la parada crítica fuese, como se dijo algo después, apocalíptica o integrada– la asimilación hipotética del efecto del mensaje al del medio.

¿UN TEXTO ESCRIBIBLE, AUN ALLÍ DONDE NO SE HABLA DE ESCRITURA?

Los efectos generales del dispositivo mediático son aún, y seguramente seguirán siéndolo en el futuro, un campo de indagación insoslayable dentro de la comunicación contemporánea y, más allá de ella, de la historia de la comunicación. Pero la deriva constante de obras y géneros ha puesto cada

vez más en escena procedimientos menos abarcativos, que irrumpen y desaparecen a intervalos cambiantes en el tiempo de pantalla. Su fugacidad no los priva de la condición de generadores de identidad cultural, y se muestran eligiendo desde la pantalla a algún tipo de personaje-espectador. En esbozos cada vez más provisorios, porque en los géneros mediáticos encontramos proyecciones identitarias cada vez más fugaces, aunque a menudo refulgentes y sorpresivas. En las dos últimas décadas se ha ensayado su descripción, en términos, por ejemplo, de un "nuevo régimen de lo visible", y de los nuevos imaginarios que convoca,[1] y ha comenzado a señalarse como significativo el hecho de que, si bien las aproximaciones al medio televisivo han aportado –desde perspectivas analíticas diversas– múltiples resultados descriptivos, la historia de sus programas (las de sus tipos y géneros) queda en general por hacerse.[2] En los trabajos de los últimos años en los que se registra la movilidad de esos textos y de sus encuadres genéricos, ha empezado también a focalizarse la novedosa escena enunciativa creada por esa movilidad.[3] Y es como si en ella se hubiese expandido, en espacios culturales impensados e inabarcables desde cualquier expectativa definible de lectura, ese efecto del texto escribible al que, en los comienzos de los setenta, Barthes emplazaba en un rol convocante: "El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por detrás como un *deus ex-machina*) está siempre el otro, el autor. Como institución el autor está muerto (...) pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*...".[4]

Una evocación de Barthes, en relación con este contexto mediático, constituye inevitablemente una traición: es en el final de su "Ayudamemoria sobre la antigua retórica" (y, entre sus textos, no solamente allí) donde se define el lenguaje "narrativo, discursivo, argumentativo que es vehiculizado por las 'comunicaciones de masa'" como el espacio, "grilla analítica completa (a partir de la noción de verosímil)" de un aristotelismo degradado. Pero ha ocurrido que esas configuraciones no dejaran de conmoverse desde aquellos registros, y de diferenciarse internamente: una eventual grilla actual de géneros y modos, con sus variantes estilísticas de vida breve, no podría ya aparecer en ningún caso como completa, ni ante sus operadores, en términos de una funcionalidad clasificatoria, ni ante una mirada crítica que apunte a sus condiciones de posibilidad. Y tal vez pueda sostenerse, a la vuelta de tantos cambios, que esas proposiciones acerca de

un autor perdido en medio del texto (¿tal vez, también, perdido *por* el texto?) se presentan ahora como sorprendentemente extrapolables a un campo más extenso y diverso que el original, incluyendo el de algunas de esas comunicaciones masivas con novedades en todos sus niveles de configuración.

Nada indica, por supuesto, que vaya a disolverse la distancia entre los efectos enunciativos de un *texto de libro* y los de otro que no lo es, más allá de las inclusiones o marginalidades estilísticas que puedan unir a los dos. Y nunca podrán extrapolarse hacia esas derivas de contacto las descripciones de Barthes acerca del enlace deseante entre el autor y el lector del texto de goce... Pero en su lugar insiste, tal vez, otra errancia de deseo –aunque apagada, aunque privada de haceres de escritura que hayan estabilizado sus lugares de respeto–: la de la erudición distraída adjudicada por Benjamin al espectador del tiempo de la reproductibilidad técnica.[5] Una erudición que, en desarrollos posteriores y complementarios de los de Benjamin, ha sido descripta además como inevitablemente propia de una posición espectatorial contemporánea: el espectador de cine, dice Oscar Traversa, es hoy "un erudito forzoso que se ignora".[6] Y esa erudición puede aparecer como enteramente desprovista de pasión, a la vez que como atenuante de los rechazos de gusto y soporte de una pluralidad creciente de respuestas a la multiplicidad de las ofertas de comunicación. Disfrutes y rechazos que se saben provisorios dibujan unos sujetos fugaces; pero una enunciación fugaz no deja de ser una enunciación. Y sus efectos en una identidad estilística no dejan de existir por el hecho de que esa identidad se muestre, como muchas de las contemporáneas, como constitutivamente autoirónica.

SOBRE CAMBIOS EN LA EXHIBICIÓN DEL JUEGO INTERTEXTUAL

En un panel reciente referido al tema de las transposiciones mediáticas, se comentaron los rasgos de una tensión retórica que recorrió el cine y la televisión de las últimas décadas, al perder su carácter de generalidad el modo histórico de existencia intermedial de los géneros, que aportaban tradicionalmente los moldes para el enrasamiento simplificador de los relatos que se transponían. Aquellos efectos de simplificación fueron similares a los definidos por Jakobson y Bogatyrev para el folklore, en cuyos textos incide siempre una "censura preventiva de la comunidad",

guardiana de memorias sociales temáticas y formales y atenuadora de diferencias.[7] Opuestamente, se señala ahora la incorporación a los procedimientos transpositivos de juegos y libertades (en los años ochenta como comienzo de la afirmación de la expansión de la posmodernidad "neobarroca") que devolvieron complejidad a esos relatos, clásicos o populares, que estábamos acostumbrados a ver esquematizarse y moralizarse en los pasajes de la literatura o la oralidad a los medios.[8] De pronto, los tratamientos cinematográficos de Tarzán, de Batman, de Superman, pero también del Quijote o de Romeo y Julieta, abandonaron su simpleza y su moralina.

Al respecto, creo que hay dos conjuntos de operaciones diferenciables, características de dos vertientes de ese crecimiento de la complejidad. La primera es la que consiste en un trabajo sobre los *componentes* y los *modos de organización* del producto de género transpuesto, en la re-narración en el nuevo medio; la segunda es la que privilegia la exhibición de los efectos del cambio de soporte, manteniendo rasgos de la configuración significante que eran propios del emplazamiento mediático inicial. En trabajos anteriores intenté describir este último procedimiento, que ha crecido en la última parte de este período: dio los fondos de historieta (planos y sin profundidad de campo, como en la tira) en la versión cinematográfica de *Dick Tracy*, la articulación pintura-literatura en los films que trasladan novelas ochocentistas como las de las hermanas Brontë, la recuperación del tratamiento en episodios que es original del *Quijote* en la transposición guionada por Camilo José Cela.[9]

Se trata de un procedimiento característico de los presentes estilos de época; de una época en la que un tipo de transposición –la adecuada a los cierres narrativos emblemáticos de un discurso moral de época– ha dejado de justificarse como *políticamente necesaria* en términos de una estrategia educativa del gran público. Al tiempo que se han traspasado ya en múltiples sentidos las fronteras de los espacios artísticos, se ha generalizado la exposición de otra caída, la de las jerarquías entre lenguajes y registros de la comunicación. Se expanden transposiciones lúdicas en las que un objetivo de fidelidad en el pasaje (como la del *respeto* a un texto literario de origen) no solo no podría constituir un objetivo sino que llegaría a ocupar el lugar del error. El pasaje de lenguaje o medio ya no se oculta sino que se escenifica, como en la aposición de elementos del *tiempo* de la obra de origen con otros contemporáneos en *Romeo más Julieta*, donde el lenguaje

del texto shakespeareano es hablado por personajes de un presente de familias mafiosas, o como en la transposición de las canciones y textos teatrales de *Moulin Rouge* (Bahz Lurman), en ambos casos puestos en contacto con elementos de la época de la filmación. Pero esos juegos no se dan del mismo modo en distintos espacios regionales de la cultura.

HUMOR, PASTICHE Y FUGACIDAD COMO RASGOS DE UN TIPO DE TRANSPOSICIÓN MEDIÁTICA EN LA ARGENTINA

En la cultura argentina, para encontrar esos nuevos fenómenos de transposición es necesario cambiar de soporte. El cine argentino fue, en sus productos prevalentemente comentados, valorados e incorporados a la historia cultural, un cine antigénero. Los films de género fueron los que, al menos durante su período de distribución, la crítica en todo caso toleró, pero no valoró y en general ni siquiera consideró necesario discutir.

En cambio, en diversos géneros televisivos se produjeron los dos fenómenos sucesivos que en otros espacios regionales marcaron el pasaje de la sencillez y el encuadramiento jerárquico a la complejidad retórica, con efectos enunciativos particulares. Los precedió un lenguaje que ha perdido paralelamente parte de su condición masiva como es el de la historieta, en su vertiente de la narrativa de aventuras. Fueron precursoras las creaciones de Alberto Breccia, en sus transposiciones de grandes relatos literarios de misterio y terror de los siglos XIX y XX.[10] La expansión y el asentamiento permanente en géneros de gran circulación se daría después, y en otro medio.

El despliegue lúdico como relevo de la sátira opinante

En los programas cómicos, el cambio retórico empieza a producirse, en la Argentina, a partir de los ochenta, por la difusión del juego no satírico, no argumentativo en términos de caricatura política o social (para quienes puedan recordarlos: etapas de Gasalla, Perciavalle, Casero, aun de Tato Bores). En términos de Genette, puede decirse que el pastiche creció ante la sátira, mientras cambiaba la condición de la parodia.[11] Crecieron las construcciones paródicas e irónicas, y especialmente las autoirónicas y humorísticas (en el sentido de Freud: comicidad revertida sobre el emisor

del discurso humorístico) en los géneros mediáticos, especialmente televisivos. Al respecto, podría volverse sobre una oposición con varias entradas descriptivas en las historias del arte del último medio siglo: la que reconoce como sus polos al *camp* y el *kitsch.*

La frecuente asociación de ambos conceptos (aun en una parte de la crítica contemporánea) puede obstaculizar la percepción de la oposición entre dos vertientes actuales de las emisiones de los medios. Si la mirada *camp* enseña a recorrer los objetos y textos de la cultura de manera no jerárquica (y autoirónica), puede postularse que cuando se proyecta sobre el *kitsch* está realizando una operación que no es de asociación o confluencia textual sino de desmontaje. Puesto en serie, por efecto de esa crítica, con otras construcciones de género, el objeto *kitsch* muestra entonces su materia y el carácter laborioso y repetitivo de su búsqueda de la sublimidad. Queda en escena el fracaso de su empresa de producción y reproducción de *vías regias* a la emoción. Conviene advertirlo, porque esas vías regias fueron parte de una *ideología de época.* El *camp* posmoderno no puede entenderse sino como contestación a las fórmulas de la emoción artística y política implantadas en distintos territorios discursivos de la modernidad: no las denuncia ni critica de manera puntual porque su conflicto retórico-enunciativo es general; entonces no constituye, con ellos, una escena polémica; ocupa sus textos e invierte su sentido.

Siempre en términos de prácticas hipertextuales, puede postularse que de este modo el pastiche crece ante la sátira, mientras cambia la condición de la parodia. La difusión del juego no satírico, no argumentativo (sin cierre de sentido preanunciado), con los motivos y rasgos singulares de un texto previo acompaña al crecimiento del estilo contemporáneo, en distintos asentamientos mediáticos y de género. Estableciendo un paralelo entre tipos de "programas de humor" televisivos y tipos de "dibujo de humor", puede señalarse que en la Argentina, entre los programas de humor de la última década, aparecen los que no transponen a la pantalla la tribuna crítica de la caricatura política o social (como ocurrió clásicamente en la tradición del género, que fue sobre todo la de un grotesco satírico con componentes de denuncia) sino el despliegue lúdico de un juego con los motivos de la memoria y la representación. No se trata de una irrupción mayoritaria pero sí creciente, con emergencias aun en programas inscriptos genéricamente en el molde clásico. Y los efectos enunciativos de esas emergencias determinan que la parodia, separada de la sátira, se vuelva sobre el enunciador y dé

paso al humor como forma diferenciada de lo cómico. Lo que también plantea un problema (coincidente con el anterior) de definición.

Cambios enunciativos que obligan a diferenciar, una vez más, chiste de rasgo de humor

Otra costumbre terminológica (más antigua que la que similarizó *camp* y *kitsch*) contribuyó a asociar, en la conceptualización social, géneros mediáticos diversos, dentro del ambiguo paquete de las "secciones humorísticas". Reitero aquí un recorrido del tema que intenté en relación con los problemas del análisis del humor gráfico, extrapolable en lo que sigue al conjunto del humor mediático.[12]

En relación con la literatura y el teatro no se ha generalizado (al menos hasta ese punto) la mezcla conceptual entre el humor y el conjunto de lo cómico. La diferenciación entre lo cómico (en general) y lo específicamente humorístico tiene una larga historia en los estudios literarios; ha sido establecida, en esos campos, desde corrientes teóricas diversas, a partir del primer romanticismo. No ocurre así con la comicidad y el humor mediáticos, y al respecto tiene valor operatorio el reconocimiento del doble interés, actual, de las definiciones del humor, de lo cómico y del chiste de Freud, que constituyeron por otra parte un resumen del estado de la noción después de un siglo de formulaciones y polémicas terminológicas:

1) En lo cómico se despliega una aposición de sentidos divergentes que quiebra el discurso previsible de una acción o del desempeño de sus protagonistas (ejemplo del hombre serio y formal que resbala en una cáscara de banana). El placer de lo cómico derivaría de la "economía en pensamiento" implicada en esa articulación de opuestos, y de la satisfacción de una pulsión agresiva que pone en obra un sentimiento de superioridad.

2) En el chiste, la comicidad está depositada sobre un tercero. En el efecto placentero se incluiría el de una agresividad compartida entre el emisor y el receptor del chiste, superada la inhibición de la agresión.

3) En el humor se registra un característico compromiso del sujeto del discurso en su propia humorada, que revierte el efecto de comicidad sobre una carencia, un sufrimiento o una ofensa que recibe del mundo exterior. El efecto placentero – que también es descripto por Freud en tanto efecto compartido por emisor y receptor– devendría de un ahorro en emoción, al

subordinarse la ofensa o el daño al principio del placer a través de la confirmación, mediante el acto de humor, de la "grandeza" del yo.

Una de las acepciones del concepto de *ironía* es también parcialmente coincidente con esta línea de definiciones. Puede leerse tanto en los textos de Northrop Frye, que oponía ironía a sátira cuando describía al "novelista irónico que se menosprecia a sí mismo", como, más contemporáneamente, en autores como Richard Rorty, especialmente en "Ironismo y teoría",[13] y Gianni Vattimo, en relación con los que define como rasgos textuales característicos de la posmodernidad.[14] Son, ambos, conceptos de *humor* e *ironía* (en otros textos ocurre lo mismo con el concepto de *melancolía*) que coinciden con el freudiano de *humor* en uno de sus rasgos centrales: el de la focalización de la tensión entre el momento de la caída de un yo herido y el de su salvación por el efecto de una operación autorreferencial de distanciamiento y de juego.

Retornos del bromista y del payaso

Volviendo a las emergencias mediáticas de la oposición: en los "programas de humor" –y en los momentos cómicos o humorísticos de otros géneros–, la ironía y la autoironía de época actualizan la oposición entre dos figuras con anterior tradición literaria y escénica: la del *bromista* y la del *payaso.* Denomino "bromista" a la figura de enunciador del discurso cómico proyectado sobre un tercero (en el chiste, la sátira, la parodia cómica), y "payaso", al sujeto construido por el texto cómico revertido sobre su instancia de enunciación. La referencia anterior a las formas del *camp* puede conectarse con este efecto de la suspensión de la sátira en una parte de los géneros mediáticos hipertextuales. La conexión también puede establecerse con la condición de "texto-*kit*" (para la producción de una construcción en recepción) de un material mediático que pone en escena la asunción de las insuficiencias y limitaciones de su propio discurso por parte de una figura de autor.

ENUNCIACIONES EN LOS INTERVALOS DE LA PREVISIBILIDAD

El del bromista y el del payaso son polos de una oposición que permitiría la definición de opciones no solo estilísticas sino, incluso, éticas. Pero que no permiten, como ninguna otra de esta contemporaneidad, levantar el tono. No se ha avanzado –puede ser más infrecuente, pero es igualmente obvio agregar: tampoco se ha retrocedido– al pasar de un estadio estilístico al otro. La novedad es la de la instalación de las opciones en la superficie del texto, y ninguna es de más probable ocurrencia que otra. En la escena mediática que se despliega, y que actualiza múltiples posibilidades dentro de la ficción y la no ficción, cada género construye un enunciador que ha debido optar –así sea mentirosamente– por la punta de un eje. En un recorrido de hipótesis sobre esas oposiciones, podría sostenerse que, como se dijo, el eje que opone el bromista al payaso es la opción del cómico, o del conductor de programas humorísticos; en otro espacio de género, el del noticiero, el operador puede elegir entre el rol del informador (que aparenta saber y hacerse cargo de su verdad) y el del coordinador descomprometido, que da la palabra al sujeto del supuesto saber; en los programas que privilegian componentes testimoniales o documentales, el conductor puede quedarse en periodista genérico (que husmea, pregunta, repregunta, etc.) o subir a especialista, partenaire de oyentes disciplinados; y el guionista o actor o productor de telenovelas puede optar entre una posición de fisgoneo o una de regodeo lírico, u otra de distanciamiento costumbrista...

Hubo tiempos en los que un estilo de época parecía determinar desempeños actanciales previsibles, y sobre todo claramente opuestos a otros anteriores. La provisoriedad generalizada clausura esas fidelidades. Otra voz más ¿a extrapolar?: la de Tzvetan Todorov en relación con los géneros y su teoría: “Los viejos sistemas solo describían el resultado muerto; hay que aprender a presentar los géneros como principios dinámicos de producción, so pena de no comprender jamás el verdadero sistema de la poesía. Quizás ha llegado el momento de poner en práctica el programa de Friedrich Schlegel”.[15]

Pero no: esas propuestas para la creación poética no se pueden extrapolar porque la poesía, cuando se nombra como tal, es el rasgo privilegiado, la estrategia expuesta de una producción significante; en una “vuelta del mensaje sobre sí mismo” que ahora solo será un momento del texto, antes de girar hacia una petición de principio referencial o después de autoironizarse en una tirada confesional. (Aunque) no se pueden extrapolar hacia la reflexión sobre la producción mediática las descripciones

propuestas acerca de los dispositivos de producción de una poesía todavía dueña de su aura.

Pero se puede parafrasear, sí, otro momento descriptivo de esas utopías, que atiende a un fenómeno difícilmente abarcable de la producción contemporánea de sentido en los medios: el de ese dinamismo de múltiples centros. Quizás haya llegado el momento de advertir que un programa como el de Friedrich Schlegel solo podrá ya existir –sin sublimidad pero tal vez, aún, con un perceptible *quantum* de goce– como la estrategia de escritura de una otredad fugaz, recortada con respecto a otros también inestables, provisorios “cuadros del día”.

Bibliografía

Abrahams, Roger O., "Las complejas relaciones de las formas simples", en *Serie de folklore*, Nº 5, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1988.

Adorno, Theodor, *Televisión y cultura de masas*, Córdoba, Eudecor, 1966.

Angelopoulos, Anna, "Le rêve typique et le conte", en *Cahiers de litterature orale*, Nº 51, París, Ed. de la Maison des Sciences de L'Homme, 2002.

Ariès, Philippe, "The Family and the City", en *Dedalus*, vol. 106, Nº 2, Massachusetts, American Academy of Arts and Sciences.

Aristóteles, *Poética*, en *Obras Completas,* trad. de J. D. García Bacca, México, UNAM, 1945.

Argan, Giulio Carlo, *El concepto del espacio arquitectónico. Desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

Argan, G. C. y otros, *El pasado en el presente (El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro)*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977.

Armanet, F., "Berlin, 2008", reportaje a Lou Reed, en *Le Nouvel Observateur*, Nº 2264, París, 27 de marzo al 2 de abril de 2008.

Auerbach, Erich, *Mimesis,* México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 4ª Edición, 1998.

Avérintsev, Serguei, "La movilidad histórica de la categoría de género: un intento de periodización", en *Criterios*, Nº 25-28, La Habana, 1990.

Bajtín, Mijaíl, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal,* México, Siglo XXI, 1982.

Baños Orellana, *El escritorio de Lacan*, Buenos Aires, Atuel, 1998.

Barbero, Jesús Martín, “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura,* Nº 10, México, 1983.
Barrenechea, Ana María, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, en *Sitio*, Nº 1, Buenos Aires, 1981.
Barthes, Roland, “Ayudamemoria sobre la antigua retórica”, en *Investigaciones retóricas*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1975.
----------, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
----------, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
----------, “Jeunes chercheurs”, en *Communications*, Nº 19*,* París, Seuil, 1972.
----------, “Lenguaje y estilo”, en *El susurro del lenguaje,* Buenos Aires, Paidós, 1987.
----------, *Sur Racine*, París, Seuil, 1963.
Baudelaire, Charles, “Esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas”, en *Crítica de arte*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
Belmont, Nicole, “Editorial”, en *Cahiers de litterature orale*, Nº 51, París, Ed. de la Maison des Sciences de L’Homme, 2002.
Ben Amos, Dan, “Categories analytiques et genres populaires”, en *Poétique*, Nº 19, París, Seuil, 1974.
Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.
----------, *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
Berrendonner, Alaine, “De la ironía”, en *Elementos de pragmática lingüística*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.
Bloom, Harold, “Prefacio y preludio”, en *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
Bolz, Norbert, *Comunicación mundial*, Buenos Aires, Katz, 2006.
Bonito Oliva, Achille, *Vida de Marcel Duchamp*, 2008, Buenos Aires, Editorial Argentina.
Booth, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
Borges, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1972.
Bourdieu, Pierre, “Espacio social y poder simbólico”, en *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.
----------, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1989.

Bourdon, J., “Sobre cierto sentido del tiempo, o de cómo la televisión conforma la memoria”, en *Figuraciones,* Nº 1, Buenos Aires, IUNA (en preparación).
Bremond, Claude, “Presentación”, en AA.VV., *Investigaciones retóricas*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995.
Buffon, Conde de (Georges Louis Leclerc), “Discours a l’Academie Française”, en *Pages choisies*, París, Larousse, 1948.
Byrne, John, *Generations*, Nueva York, DC Comics, 1999.
Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
Carlón, Mario, *Lo “alto”* y *lo “bajo” en la cultura de los medios*, Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA (ficha), Buenos Aires, 1990.
Cortazar, Augusto Raúl, *Poesía gauchesca,* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1970.
Croce, Benedetto, “Historicismo e intelectualismo en la estética”, en *Estética,* Buenos Aires, CEAL, 1971.
Chaney, David, “La ficción en los entretenimientos de masas”, en J. Curran y otros, *Sociedad y comunicación de masas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
Chion, Michel, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.
De Maeztu, Ramiro, “Fiestas y decadencia”, en *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
Del Coto, María Rosa, participación sobre “Literatura y medios masivos” en el 3er. Encuentro de Escritores Roberto Noble, Buenos Aires, 1990.
De Lazzari, Gastón, “La construcción audiovisual de las apetitosidades en programas culinarios de televisión”, presentación al IV Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica, III Simposio de la Asociación Gallega de Semiótica, La Coruña, 1999.
Derrida, Jacques, “La loi du genre”, en *Glyph*, Nº 7, 1980.
----------, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, París, Éditions du Seuil, 1967.
Dessal, Gustavo, “Aproximación a una bibliografía completa de Oscar Masotta”, en Germán García, *Oscar Masotta, los ecos de un nombre*, Buenos Aires, Atuel-Eolia, 1996.

Dorfles, Gillo, *Las oscilaciones del gusto*, Barcelona, Lumen, 1974.
Durand, J., “La retórica del número”, en *Investigaciones retóricas*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
----------, *Los límites de la interpretación*, Madrid, Taurus, 2ª ed., 1998.
----------, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milán, Bompiani, 1994.
Elsen, Albert, *Los propósitos del arte*, Madrid, Aguilar, 1980.
Enkvist, Nils, *Linguistic Stylistics*, La Haya, Mouton, 1973.
Escarpit, Robert, *L'humour*, París, P.U.F., 1960.
Espartaco, Carlos, “Prólogo”, en Acchille Bonito Oliva, *Vida de Marcel Duchamp*, Buenos Aires, Editorial Argentina, 2008.
Fabbri, Paolo, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000.
Fernández, José Luis, *Géneros en la radioemisión*, 2º Congreso Nacional de Semiótica, San Juan, 1987.
----------, “La entrada mediática”, en *Los lenguajes de la radio*, Buenos Aires, Atuel / Círculo Buenos Aires para el Estudio de los Lenguajes Contemporáneos, 1994.
Ferroni, Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
Fisher, Sophie, “La schématisation des discourses”, en *Énonciation: Manières et territoires,* París, Ophrys, 1999.
Flahault, F. y Schaeffer, J.-M., “Présentation”, en revista *Communications*, “La création”, París, Seuil, 1996.
----------, “Présentation”, en *Communications*, Nº 64, París, Seuil, 1997.
Francastel, Pierre, *La figura y el lugar*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
Frank, Tenney, *Vida y literatura en la república romana*, Buenos Aires, Eudeba, 1961.
Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas,* vol. 8, Buenos Aires, Amorrortu, 1979-1988.
----------, “El humor”, en *Obras completas*, vol. 21, Buenos Aires, Amorrortu, 1979-1988.
----------, “El material y las fuentes del sueño” y “Sueños atípicos”, en *La interpretación de los sueños*, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, vol. 4, pp. 252-284.
----------, “El trabajo del sueño” y “La elaboración secundaria”, en *La interpretación de los sueños*, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, vol. 5, pp. 485 a 503.

Frye, Northrop, *Anatomy of criticism*, Nueva York, Atheneum, 1967.
Foucault, Michel, “Representar”, en *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.
Gandelman, Claude, *La semiótica de las firmas en la pintura*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP (ficha), 1989.
Geertz. C., *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989.
----------, “Géneros confusos: la reformulación del pensamiento social”, en *American Scholar*, vol. 49, Nº 2, Buenos Aires, Biblioteca del INAF, 1980.
Genette, Gérard, “Genres, types, modes”, en *Poétique*, Nº 32, París, Seuil, 1977.
----------, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
----------, “Prólogo”, en *La obra del arte*, Barcelona, Lumen, 1997.
Genette, Gérard, H.R. Jauss y otros, *Théorie des genres*, París, Seuil, 1986.
Goffman, Erving, *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
Gombrich, E.H., *Arte e ilusión,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
----------, *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1978.
----------, “Tradición y expresión en la ‘naturaleza muerta’ occidental”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 125-137.
Gómez, R., “Cotidiano / no cotidiano. Un caso: el chat”, presentación en el V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica “Semióticas de la vida cotidiana”, Buenos Aires, agosto de 2002.
Goodman, Paul, *La estructura de la obra literaria*, Madrid, Siglo XXI, 1971.
Goodman, Nelson, “¿Cuando hay arte?”, en *Maneras de hacer mundos*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1990.
----------, “L’Art en action”, en *Les cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Nº 41, París, 1992.
Greimas, A.J. y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Editorial Gredos, 1991.
Greimas, A.J. y Landowski, E. (eds.), “Les parcours du savoir”, en *Introduction à l’analyse du discours en sciences sociales*, París, Hache-tte, 1979.
Guidieri, Remo, “Lo imaginario del museo”, “Museofilia” y “La estetización generalizada”, en *El museo y sus fetiches*, Madrid, Tecnos, 1997.

Hamon, Philippe, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991.
Hatzfeld, Helmuth, *Bibliografía crítica de la nueva estilística*, Madrid, Gredos, 1975.
Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Labor, 1976.
Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Biblioteca Románica-Hispánica, Gredos, 1974.
Hobsbawm, Eric, *A la zaga*, Barcelona, Crítica, 1999.
Indart, Juan Carlos, "Mecanismos ideológicos en la comunicación de masas: el modelo de la anécdota", en *Lenguajes*, Nº 1, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
Ivins, William M., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991.
Kris, Ernst, *Psicoanálisis de lo cómico*, Buenos Aires, Paidós, 1964.
Jakobson, Roman, "La dominante", en *Questions de Poétique*, París, Seuil, 1973.
----------, "Le folklore, forme spécifique de création", en *Questions de Poétique*, París, Seuil, 1973.
----------, "Linguistique et poétique", en *Essais de linguistique générale*, París, Éditions de Minuit, 1980.
Jansen, William H., "Adivinanzas: oráculo de Hágalo Usted mismo", en Tristram P. Coffin, *El retorno de los juglares*, México, Ed. Asociados, 1972.
Jauss, Hans R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
Jolles, André, *Formes simples*, París, Seuil, 1972.
Jost, François, "Le lien de la télévision au téléspectateur", en *Introduction à l'analyse de la télévision*, París, Ellipses, 1999.
----------, "Televisión: medios antiguos, nuevos objetos", en *Signo y seña*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.
Jovellanos, Gaspar M. de, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
Kaida, Ludmila, *Estilística funcional rusa*, Madrid, Cátedra, 1986.

Lakoff, George y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1995.

Lehmann Nitsche, Robert, "Adivinanzas rioplatenses", en Boletín de la Academia Nacional de Córdoba, tomo XX, Buenos Aires, Coni Hnos., 1915.

Lévi-Strauss, Claude, "Anthropologie et folklore", en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, p. 393.

----------, *Mitológicas III*, México, Siglo XXI, 1971.

Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 2ª edición, 1991.

López Barros, Claudia, "Cuerpos de happening. La figuración de los cuerpos en los happenings de la década del 60 según medios gráficos de Buenos Aires", en las Cuartas Jornadas de Investigadores de la Cultura, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, noviembre de 1998.

Lotman, Yuri M., *La semiosfera*, Madrid, Frónesis / Ediciones Cátedra, 1996.

----------, *Cultura y explosión*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Luhmann, Niklas, "Percepción y comunicación: la reproducción de formas" y "Autodescripciones", en *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005.

Lukács, Georg, "¿Franz Kafka o Thomas Mann?", en P.L. Landsberg y otros, *Kafka*, México, Los Insurgentes, 1961.

----------, *La theorie du roman*, Lausana, Gonthier, 1963.

Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.

----------, *Lectures d'enfance*, París, Éditions Galilée, 1991.

Maingueneau, Dominique, *Iniciation aux méthodes de l'analyse du discours*, París, Hachette, 1976.

Mangieri, Rocco, "Rituales de contacto a través de la cocina y las maneras de mesa: aproximación a una semiótica del sancocho", en *deSignis*, Nº 9, Barcelona, FELS / Gedisa, 2006, p. 21.

Marie, Michel y Marc Vernet, "Entrevista a Christian Metz", en M. Marie y M. Vernet (dirs.), *Coloquio de Cerisy: Christian Metz y la teoría del cine*, Buenos Aires, Catálogos, 1992.

Marx, Karl, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1986.

Masotta, Oscar, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.

----------, *El “pop-art”*, Buenos Aires, Columba, 1967.
----------, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.
----------, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
----------, “L’analogique et le contigu (Note sur les codes non digitaux)”, en *Communications*, N° 15, París, Seuil, 1970.
----------, *LD. Literatura dibujada*, N° 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.
----------, “Reflexiones transemióticas sobre un bosquejo de semiótica translingüística”, en *Cuadernos Sigmund Freud*, N° 1, Buenos Aires, mayo de 1971. Incluido después en *Ensayos lacanianos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2011.
----------, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2008.
McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964.
Menéndez Pidal, Ramón, “Un aspecto en la elaboración del *Quijote*”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.
Metz, Christian, “El cine clásico entre el teatro, la novela y el poema”, en *Videoforun*, Nº 4, Caracas, 1979.
----------, “El estudio semiológico del cine”, en *Lenguajes*, Nº 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
----------, “Métaphore / Métonymie, ou le référent imaginaire”, en *Le signifiant imaginaire*, París, Union générale d’Éditions, 1977.
----------, *Langage et cinema*, París, Larousse, 1971.
Michael, Joachim y Markus Klaus Schäffauer, “El pasaje intermedial de los géneros”, en Alfonso de Toro, Claudia Gatzemeier, Cornelia Sieber (eds.), *Transversalidad y Transdisciplinaridad: Estrategias discursivas postmodernas y postcoloniales en Latinoamérica*, Frankfurt, M.Vervuert, 2002.
Mignolo, Walter, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, UNAM, 1986.
Muraro, Luisa, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Milán, Feltrinelli, 1981.
Nisbet, Robert, *La sociología como forma de arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
Noguez, Dominique, “La structure du langage humoristique”, en *Revue d’Esthétique*, tomo 22, fascículo I, París, C.N.R.S., enero-marzo, 1969.

Nora, Pierre, “La vuelta del acontecimiento”, en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, vol. 1, Barcelona, Editorial Laia, 1978, pp. 221-222.
Ong, Walter, *Oralità e scrittura*, Bolonia, Il Mulino, 1986.
Páez, Alicia, *La conversación como género*, 2do. Congreso Nacional de Semiótica, San Juan, 1987.
Panofsky, Erwin, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977.
Parret, Herman, “Contar”, en *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995.
Peirce, CH. S., “The Principles of Phenomenology” y “The Categories: Firstness, Secondness, Thirdness”, en Justus Buchler (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, Nueva York, Dover Publications, 1955, pp. 74 a 93.
Petrucci, Armando, “Leer por leer: un porvenir para la lectura”, en G. Cavallo y R. Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998.
Pirandello, Luigi, *El Humorismo*, Buenos Aires, Leviatán, 1994.
Propp, Vladimir, *El epos heroico ruso*, Madrid, Fundamentos, 1983.
----------, *Morphologie du conte*, París, Seuil, 1970.
Renaud, Alain, “Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes, nuevo régimen de lo Visible nuevo Imaginario”, en AA.VV., *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990.
Riffaterre, Michael, *Ensayos de estilística general*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
Rivera, Jorge, *La investigación en comunicación social en la Argentina*, Lima, Deseo, 1987 y Buenos Aires, Punto-Sur, 1987.
Rizzo, Patricia, *Instituto Di Tella. Experiencias ´68*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998.
Rorty, Richard, “Ironismo y teoría”, en *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.
Rose, Margaret A., “Parody-Irony”, en *Parody/Meta-fiction*, Londres, Croom Helm, 1979.
Sanguineti, Edoardo, *Ideologia e linguagem*, Porto, Portucalense, 1972.
Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
Schaeffer, Jean-Marie, “Du texte au genre”, en Gérard Genette, H.R. Jauss y otros, París, Seuil, 1986.
----------, *El arte de la Edad Moderna*, Caracas, Monte Ávila, 1999.

----------, “Folklore”, en *Nouveau dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, París, Seuil, 1995, pp. 505-506.
----------, *Les celibataires de l’art*, París, Gallimard, 1996.
----------, *Pourquoi la fiction?*, París, Editions du Seuil, 1999.
Schatz, Thomas, *Hollywood genres: formulas, filmaking and the studio system*, Filadelfia, Temple University Press, 1981.
Schlegel, Friedrich, *Fragmentos del Ateneo 1797-1802*, en *Obras selectas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
Schücking, L., *El gusto literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
Sebreli, Juan José, “Muerte y transfiguración del análisis marxista”, en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1964 y *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.
Sedlmayr, Hans, *Épocas y obras artísticas*, Madrid, Rialp, 1965.
Segre, Cesare, “Tema/motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
Semprini, Andrea, “Sujet, interaction, mondes: le lieu commun comme déixis istituante”, en *Protée*, “Le lieu commun”, vol. 22, Nº 2, Montreal, Chicoutimi, primavera de 1994.
Smith, Pierre, “Des genres et des hommes”, en *Poétique*, Nº 19, París, 1974.
Soto, Marita, *Vida y muerte de los géneros pictóricos*, 2º Congreso Nacional de Semiótica, San Juan, 1987.
----------, “Tres casos de naturaleza muerta mediática”, en Ana Claudia de Oliveira e Yvana Fechine (eds.), *Visualidade, urbanidade, Intertextualidade*, San Pablo, Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 1998, pp. 251-260.
Soulages, Jean-Claude, “Le formatage du regard”, en R. Gardies y M.-C. Taranger, *Télévision: Questions de formes*, París, L’Harmattan, 2001. Trad. cast.: “El formateo de la mirada”, en *Figuraciones*, Nº 1-2, Buenos Aires, IUNA / Asunto Impreso, 2004.
Souriau, Étienne, “El arte y las artes”, en *La correspondencia de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
----------, “¿Qué es el arte?”, en *La correspondencia de las artes*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965.
Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955.

Steimberg, Oscar, "Arte y antiarte", Buenos Aires, Agrupación Otras Músicas (ficha), 1985.
----------, "Cuando la historieta es versión de lo literario", en *Leyendo historietas. Texto sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
----------, "Dibujo, humor, relato: 'El cántaro roto'", en *Artes Visuales*, México, Museo de Arte Moderno de Chapultepec, junio-agosto, 1979.
----------, "El *cartoon*: un caso del procesamiento del humor", en AA.VV., *Memoración de Sigmund Freud*, Buenos Aires, Trieb, 1980.
----------, "La historieta argentina desde 1960", en *Historia de los cómics*, Barcelona, Toutain, 1983.
----------, *La recepción del género*, Lomas de Zamora, UNLZ, 1988.
----------, "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros", en *Figuraciones*, Nº 1-2, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte y Asunto Impreso, 2003, p. 295.
----------, "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura", en *Lenguajes*, Nº 4, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980.
----------, "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico", en *Leyendo historietas. Texto sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
Steimberg, Oscar y Oscar Traversa, *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
----------, "Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino", en *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
Stirner, Max, *El único y su propiedad*, México, DF, Sexto Piso ediciones, 2003.
Suleiman, Susan, "Le recit exemplaire", en *Poétique*, Nº 32, París, Seuil, 1977.
Tabachnik, Silvia, *Código y símbolo en la canción romántica*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH, 1985.
Tatit, L., "La verdad extraordinaria", en *Tópicos del Seminario*, Nº 7, México, 2002, pp. 101-126.
Tassara, Mabel, "Dick Tracy: una imagen de papel", en *Medios, Comunicación y cultura*, Nº 23, Buenos Aires, 1990.

Tinianov, Iuri, “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
----------, “Genre”, en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciencies du langage*, París, Seuil, 1978.
----------, “El origen de los géneros”, en AA.VV., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.
Tomachevski, B., “Temática”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
Traversa, Oscar, “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, en *Signo y Seña*, Nº 12, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.
----------, *Carmen, la de las transposiciones*, 1er. Congreso Nacional de Semiótica, La Plata, 1986.
----------, *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
----------, *Cuerpos de papel,* Barcelona, Gedisa, 1997.
----------, “La aproximación inicial al film: el contacto con el género”, en *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Hachette, 1988.
----------, “Pratiques alimentaires et constructions discursives: á propos de quelques traits identitaires des habitants de Buenos Aires et de ses environs”, en *Hermès*, Nº 28, París, CNRS éditions, 2000, p. 187.
Vattimo, Gianni, *Ética de la interpretación,* Barcelona, Paidós, 1992.
----------, “Dimensiones del olvido”, en AA.VV., *Usos del olvido,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.
Vega, Carlos, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944.
Verón, Eliseo, *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968, reeditado en Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
----------, “Corps et métacorps en démocratie audiovisuelle”, en *Après-demain*, N° 293-294, París, 1987.
----------, “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”, en I. Veyrat-Masson y D. Dayan, *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1997.
----------, *Efectos de agenda*, tomo I, Barcelona, Gedisa, 1999 y tomo II, Barcelona, Gedisa, 2001.

----------, *El contrato de lectura*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA (ficha), 1988.
----------, "El cuerpo de las imágenes", en *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Norma, 2001.
----------, "Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política", en *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.
----------, *La mediatización*, Buenos Aires, FFyL, UBA, 1986.
----------, "La semiología y el estructuralismo en Argentina y Chile", en *Lenguajes,* N° 1, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
----------, *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.
----------, *Les Medias: experiences, recherches actuelles, applications*, París, IRET, 1985.
Villafuerte, Carlos, *Adivinanzas recogidas en la provincia de Catamarca*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1975.
White, Hayden, "El valor de la narrativa en la representación de la realidad" y "El concepto del texto: método e ideología en la historia intelectual", en *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.
Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.
Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Altaya, 1999.
Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.

NOTAS

DE QUÉ TRATÓ LA SEMIÓTICA

1 Para una más precisa exposición de la evolución de la *semiología general* puede consultarse el *Léxico de lingüística y semiología* de Nicolás Rosa (Buenos Aires, CEAL, 1978) y el *Curso de semiología y análisis del discurso,* de Elvira N. de Arnoux y col. (Buenos Aires, Cursos Universitarios, 1989). En relación con la problemática del género, se incluye un recorrido bibliográfico en las *Proposiciones sobre el género,* en este mismo volumen.

2 En uno de los sentidos formulados por Charles S. Peirce: el de un interpretante que también es un signo, objetivado a la par de los otros, que en este caso puede consistir en un fragmento discursivo, un título, una clasificación.

PROPOSICIONES SOBRE EL GÉNERO

1 Hubiera sido difícil que ocurriera otra cosa: en relación con los medios masivos, la investigación del género remite a un área conceptual abierta y provisoria, sin nada parecido a una tradición teórica constituida. Las nociones y conceptos de género permanecen en la condición de *ominosa presuposición* en la mayoría de los trabajos sobre lenguajes mediáticos. Y sin embargo, rige para los medios una fatalidad discursiva similar a la de la

comunicación en general, por la que no existen lenguajes o soportes textuales en los que no se asienten, históricamente, géneros y estilos.

2 Mijaíl Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

3 Aristóteles, *Poética*, en *Obras Completas,* trad. de J. D. García Bacca, México, UNAM, 1945, cap. 3 (oposición en el tratamiento de los *medios,* el objeto y el *modo* en los géneros épico y trágico).

4 Claude Bremond, "Presentación", en AA.VV., *Investigaciones retóricas*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

5 Jacques Durand, "La retórica del número", ibíd.

6 Cesare Segre, "Tema/motivo", en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

7 Se analizan estos procesos de producción en distintas áreas mediáticas en Eliseo Verón, *La mediatización*, Buenos Aires, FFyL, UBA, 1986. Un recorrido de la problemática implicada en la noción se encuentra en Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, París, Hachette, 1976.

8 Gérard Genette, "Genres, types, modes", en *Poétique*, Nº 32, París, Seuil, 1977. Posteriormente, en G. Genette, H.R. Jauss y otros, *Théorie des genres*, París, Seuil, 1986. Los compiladores señalan que los géneros se instalan "en el lugar bien particular que les asigna una definición casi siempre a la vez temática, modal y formal". Coincidentemente: Jean Marie Schaeffer, "Du texte au genre", en G. Genette, H.R. Jauss y otros, ob. cit.: "Pienso que uno de los criterios esenciales a retener (en la clasificación de géneros) es aquel de la copresencia de semejanzas en niveles textuales diferentes, por ejemplo a la vez en los niveles modal, formal y temático".

9 Mijaíl Bajtín, ob. cit.

10 Erich Auerbach, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

11 Georg Lukács, *La théorie du roman*, Lausana, Gonthier, 1963.

12 Véase, por ejemplo, la oposición entre los "realismos de detalle" de Hoffmann y Kafka en G. Lukács, "¿Franz Kafka o Thomas Mann?", en P.L. Landsberg y otros, *Kafka*, México, Los Insurgentes, 1961.

13 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

14 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Nueva York, Atheneum, 1967.

15 Roger D. Abrahams, "Las complejas relaciones de las formas simples", ed. cast. en *Serie de Folklore*, N° 5, Buenos Aires, FFyL, UBA, 1988.

16 Clifford Geertz, "Géneros confusos: la reformulación del pensamiento social", en *American Scholar*, vol. 49, N° 2, 1980, trad. Buenos Aires, Biblioteca del INAF, 1988.
17 Pierre Francastel, *La figura y el lugar*, Caracas, Monte Ávila, 1969; Ernst Gombrich, *Norma y forma,* Madrid, Alianza, 1978.
18 Marita Soto, *Vida y Muerte de los géneros pictóricos*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP (ficha), 1989.
19 Claude Gandelman, *La semiótica de las firmas en la pintura,* La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP (ficha), 1989. El autor despliega, desde una perspectiva peirceana, un panorama sistemático de los sucesivos sentidos de la firma en la pintura a partir del Renacimiento.
20 Juan C. Indart, "Mecanismos ideológicos en la comunicación de masas: el modelo de la anécdota", en *Lenguajes,* N° 1, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
21 Mijaíl Bajtín, ob. cit.
22 Tzvetan Todorov, ob. cit.
23 Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955.
24 Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística general*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
25 Nils Enkvist, *Linguistic Stylistics*, La Haya, Mouton, 1973.
26 Rozental y otros según Ludmila Kaida, *Estilística funcional rusa*, Madrid, Cátedra, 1986.
27 Apelamos aquí a la partición entre materia y forma del contenido y materia y forma de la expresión –Louis Hjemslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974–, en las reformulaciones y aplicaciones a los "lenguajes de la imagen" propuestas en Christian Metz, *Langage et cinema*, París, Larousse, 1971.
28 Mijaíl Bajtín, ob. cit.
29 Vladimir Propp, *El Epos heroico ruso*, vol. 1, Madrid, Fundamentos, 1983.
30 Serguei S. Avérintsev, "La movilidad histórica de la categoría de género: un intento de periodización", en *Criterios*, N° 25-28, La Habana, 1990.
31 Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas III*, México, Siglo XXI, 1971.
32 Hans R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica*, Madrid, Taurus, 1986.
33 Paul Goodman, *La estructura de la obra literaria*, Madrid, Siglo XXI, 1971.

34 Gérard Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

35 Oscar Traversa, *Cine, el significante negado*, Buenos Aires, Hachette, 1984.

36 Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.

37 Susan Suleiman, "Le récit exemplaire", en *Poétique*, Nº 32, París, Seuil, 1977.

38 Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

39 Eliseo Verón, *El contrato de lectura*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA (ficha), 1988.

40 Walter Mignolo, *Teoría de textos e interpretación de textos*, México, UNAM, 1986.

41 D. Ben-Amos, "Categories analytiques et genres populaires", en *Poétique,* Nº 19, París, Seuil, 1974.

42 Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona, 1981.

43 Eliseo Verón, *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.

44 Ana María Barrenechea, "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en *Sitio*, Nº 1, Buenos Aires, 1981.

45 Tenney Frank, *Vida y literatura en la República Romana*, Buenos Aires, Eudeba, 1961.

46 Son también pertinentes, en relación con este tema, las observaciones de Silvia Tabachnik sobre el lugar del intérprete en la canción popular, en *Código y símbolo en la canción romántica*, México, INAH, 1985.

47 Roland Barthes, *Sur Racine*, París, Seuil, 1963.

48 Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

49 Alicia Páez, "La conversación como género", presentado en el 2º Congreso Nacional de Semiótica, San Juan, 1987.

50 Conde de Buffon (Georges Louis Leclerc), "Discours a l'Academie Française", en *Pages Choisies*, París, Larousse, 1948.

51 Helmut Hatzfeld, *Bibliografía crítica de la nueva estilística*, Madrid, Gredos, 1955.

52 Iuri Tinianov, "Sobre la evolución literaria", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970.

53 Oscar Steimberg, “Libro y transposición: la literatura en los medios masivos” y “Apéndice”, en este volumen.
54 Mario Carlón, *Lo “alto” y lo “bajo” en la cultura y los medios*, Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA (ficha), Buenos Aires, 1990.
55 Pierre Smith, “Des genres et des hommes”, en *Poétique*, Nº 19, París, Seuil, 1974.
56 Tzvetan Todorov, “Genre”, en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciencies du langage*, París, Seuil, 1972.
57 Entiendo que lo expuesto hasta aquí permite advertir que, aunque insista habitualmente en una larga duración histórica, cada conjunto de géneros no constituye un sistema cerrado sino abierto, móvil, *histórico*, con nacimientos, muertes y *revivals* permanentes, como se viene señalando desde la proposición inicial.
58 Pierre Bourdieu, “Espacio social y poder simbólico”, en *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.
59 Roland Barthes, “Lenguaje y estilo”, en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1987.
60 Levin L. Schücking, *El gusto literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
61 Erwin Panofski, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977.
62 Oscar Steimberg, “La historieta argentina desde 1960”, en *Historia de los cómics*, Barcelona, Toutain, 1983.
63 Hans R. Jauss, ob. cit.
64 Roman Jakobson, “La dominante”, en *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973.
65 B. Tomachevsky, “Temática”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura...*, ob. cit.
66 Albert Elsen, *Los propósitos del arte*, Madrid, Aguilar, 1980.
67 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, t. 3, Madrid, Labor, 1976.
68 R. Nisbet, *La sociología como forma de arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
69 Hans Sedlmayr, *Épocas y obras artísticas*, Madrid, Rialp, 1965.
70 Giulio Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
71 Mario Carlón, ob. cit.

72 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, París, Seuil, 1970.
73 Jacques Derrida, “La loi du genre”, en *Glyph*, Nº 7, 1980.
74 Thomas Schatz, *Hollywood genres: fórmulas, filmaking and the studio system*, Filadelfia, Temple University Press, 1981.
75 Oscar Steimberg, *Arte y antiarte*, Buenos Aires, Agrupación Otras Músicas (ficha), 1985.
* Ponencia presentada en el Primer Encuentro Iberoamericano organizado por la Asociación de Facultades Argentinas de Comunicación Social en la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, 1997).
** Y en entrevistas (a veces polémicas), con revistas publicadas por esos mismos alumnos y egresados; entre ellas, *Consignas, El Ojo Furioso* y *Mapa Nocturno.*

LIBRO Y TRANSPOSICIÓN

* Se recogen aquí proposiciones de trabajos anteriores, entre ellos “Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura” (Primer Coloquio Argentino-Brasileño de Semiótica, Río de Janeiro, 1978), reproducido en *Lenguajes*, Nº 4, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980 y en otras publicaciones. El planteo se ha modificado al atenderse ahora en mayor grado a operaciones de género y estilo y a un propósito más descriptivo que el inicial, circunscripto al planteo de una problemática. El tema general se retoma, en este mismo volumen, en “El pasaje a los medios de los géneros populares”, con la inclusión de un recorrido bibliográfico.
1 Croce rechaza, especialmente, la conversión en categorías analíticas de las clasificaciones sociales del género: el tema fue tratado en el capítulo introductorio de las “Proposiciones sobre el género”, incluidas anteriormente.
2 Creo que no la había hasta el momento de escribirse estas anotaciones. Posteriormente (en 1991) fue producida por TVE (Televisión Española) una transposición en capítulos, con dirección de Manuel Gutiérrez Aragón y guión de Camilo José Cela, que, entiendo, rompe con los estereotipos que aquí se describen. Agrego como apéndice de este texto una nota escrita con motivo de su puesta en pantalla en la Argentina (en 1992).

3 En *El Cronista Cultural*, número de enero de 1993.
4 Producida por TVE (Televisión Española) en 1991. Dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón sobre guión de Camilo José Cela y otros. Con Fernando Rey y Alfredo Landa. Música de Lalo Schifrin. Transmitida por Canal 5 CV en enero de 1993.
5 Michel Foucault, "Representar", en *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

EL PASAJE A LOS MEDIOS DE LOS GÉNEROS POPULARES

1 Reservo la denominación de "transposición" exclusivamente a operaciones que incluyen este pasaje entre lenguajes o medios. La aclaración es necesaria porque, si bien creo que esa acepción tiene vigencia, se trata de una palabra con historia; Gérard Genette, al incluir la voz "transposición" en *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, en *su* "cuadro general de prácticas hipertextuales" abarca este sentido pero lo subsume en el de "toda transformación o imitación seria" de un texto, aun en su mismo medio o lenguaje. La discriminación entre esta relación entre textos y aquella que implica pasajes intersemióticos o intermediáticos se hace necesaria cuando se focalizan los efectos del cambio de soporte.
2 Theodor Adorno, *Televisión y cultura de masas*, Córdoba, Eudecor, 1966.
3 Christian Metz, "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", en *Lenguajes*, N° 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
4 Roland Barthes, "Ayudamemoria sobre la antigua retórica", en *Investigaciones retóricas*, N° 1, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1975.
5 Oscar Steimberg y otros, *Publicidad y literatura: examen de una mimesis*, Buenos Aires, Primer Simposio Argentino de Semiología (ficha), 1970; y "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura, en *Lenguajes*, N° 4, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980, aquí reproducido, con cambios, en el capítulo "Libro y transposición".
6 Oscar Traversa, *Carmen, la de las transposiciones*, 1er. Congreso Nacional de Semiótica, La Plata, 1986.
7 Oscar Traversa, *Cine, el significante negado*, Buenos Aires, Hachette, 1984.

8 Jesús Martín Barbero, “Memoria narrativa e industrial cultural”, en *Comunicación y cultura*, N° 10, México, 1983.

9 Jorge B. Rivera, *La investigación en comunicación social en la Argentina*, Lima, Deseo, 1987 y Buenos Aires, Puntosur, 1987.

10 Juan Carlos Indart, “Mecanismos ideológicos en la comunicación de masas: el modelo de la anécdota”, en *Lenguajes*, N° 4, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

11 Oscar Steimberg, *La recepción del género*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ.

12 Los “programas de entretenimientos” con distintos tipos de pruebas y premios tienen una larga historia en los medios, con una primera etapa en la radio que definió las características del estilo “clásico” que continuaría después en TV: un conductor interrogaba (o pedía la realización de acciones competitivas) a participantes emplazables entre la “gente común” pero identificados individualmente con nombre, lugar de residencia y oficio, y además de adjudicar premios comentaba sus desempeños o bromeaba sobre la situación, mientras ciertos datos verbales y el sonido ambiente construían un espacio de emisión escueto y funcional. En la Argentina siguen ocupando un lugar destacado de la programación televisiva (aproximadamente seis programas semanales emplazables en el género en los canales de la televisión abierta en el verano 1996-1997; el número crece en el período no vacacional), pero ahora con las hibridaciones características del conjunto de la programación televisiva desde la década del ochenta. Por otra parte, una importante novedad ha crecido en la última década en las radios FM (con mayoría de audiencia juvenil), en los programas “ómnibus”, en general con base musical pero organizados en torno del discurso de conductores absorbentes y con creaciones paródicas radioteatrales e inserciones informativas, humorísticas y críticas que a veces desplazan a ese componente musical a un lugar secundario. Retomando en cierta medida un tipo de contacto que fue característico de programas de entretenimientos de la vieja radio (la de los años treinta a cincuenta), pero con adecuaciones al léxico, las elecciones temáticas y de género y los modos conversacionales actuales de su audiencia, estas radios incorporan competencias, sobre la base de contactos telefónicos, que abarcan el conjunto de los tipos de prueba que hicieron la historia de las “preguntas y respuestas” mediáticas. Por supuesto, en las respuestas se arriesga no solo un saber o una destreza sino

también una demostración de estilo, a veces expresado en la retórica de un distanciamiento de época.

13 Mijaíl Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

14 André Jolles, *Formes simples*, París, Seuil, 1972.

15 Tzvetan Todorov señaló el carácter forzado de algunas de esas *formas simples* en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciencies du langage*, París, Seuil, 1972.

16 Roman Jakobson, "Le folklore, forme spécifique de création", en *Questions de Poétique*, París, Seuil, 1973.

17 Pierre Bourdieu, *La distinción*, Madrid, Taurus, 1988.

18 Gaspar M. de Jovellanos, *Memorias para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

19 David Chaney, "La ficción en los entretenimientos de masas", en James Curran y otros, *Sociedad y comunicación de masas*, México, FCE, 1986.

20 Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas III*, México, Siglo XXI, 1971.

21 José Luis Fernández, *Géneros de la radioemisión*, 2do. Congreso Nacional de Semiótica, San Juan, Argentina, 1987. En este trabajo –uno de los pocos sobre semiótica de los lenguajes de la radio– se investigan géneros radiofónicos como el de los "programas ómnibus", que privilegian la inclusión, a su vez, de géneros diversos.

22 En Mabel Tassara, "Dick Tracy: una imagen de papel", en *Medios, comunicación y cultura*, Nº 23, Buenos Aires, 1990, y María Rosa del Coto, participación sobre "Literatura y medios masivos" en el 3er. Encuentro de Escritores Roberto Noble, Buenos Aires, 1990, se hallarán fundamentaciones diversas y convergentes de la necesidad de circunscribir en la transposición los efectos originados en las condiciones del "texto receptor" (la actualidad del cine fantástico para estudiar la transposición fílmica de una historieta, la de la historieta para investigar la historietización de una obra literaria).

23 Robert Lehmann-Nitsche, "Adivinanzas rioplatenses", en *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba*, tomo XX, Buenos Aires, Coni Hnos., 1915.

24 W.H. Jansen, "Adivinanzas: oráculo de Hágalo usted mismo", en Tristram P. Coffin, *El retorno de los juglares*, México, Ed. Asociados, 1972.

25 Carlos Villafuerte, *Adivinanzas recogidas en la provincia de Catamarca*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1975.

26 Tzvetan Todorov, “La devinette”, en *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978.
27 Walter Benjamin, *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
28 Sobre los asentamientos discursivos del relato en la sociedad contemporánea y la crisis de los *grandes relatos sociales*, J.F. Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
29 Christian Metz, “El cine clásico entre el teatro, la novela y el poema”, en *Videoforum*, N° 4, Caracas, 1979.
30 “La devinette”, en André Jolles, *Formes simples*, París, Seuil, 1972.
31 *La recepción del género*, Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ, 1988.
32 Véanse A. Jolles, “La devinette”, ob. cit., así como Tzvetan Todorov, “La devinette”, en *Les genres...*, ob. cit.
33 El carácter localizado del interés por la relación medio-vida de los operadores de los programas de entretenimientos, circunscripto por otra parte a las lectoras de *Diario Popular*, indicaría una diferencia de peso entre la recepción de estas emisiones y la de las de carácter narrativo del tipo de los teleteatros, con su parpadeo entre vida y rol del actor. Véase Eliseo Verón, “Relato televisivo e imaginario social”, en *Lenguajes*, N° 4, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980.

EL SUPLEMENTO CULTURAL EN LOS TIEMPOS DE LA PARODIA

* Publicado en *Continente Sul Sur*, Nº 2, Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1996.

NATURALEZA Y CULTURA EN EL OCASO (TRIUNFAL) DEL PERIODISMO AMARILLO

* Una primera versión de este trabajo formó parte de la investigación (UBA-CyT) “Categorías y dispositivos constructivos de las historias de la cultura de la imagen en la Argentina”, realizada con el apoyo de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires; fue presentado en el VI Congreso Internacional de Semiótica, Guadalajara, 1997. Aquí se han introducido algunas expansiones y aclaraciones.

1 Podríamos decir, en términos de Greimas-Fontanille: constituían una ruptura o postergación de la estesis y de la percepción del mundo como continuo (*Semiótica de las pasiones*, México, Siglo XXI, 1994).

2 La prensa “blanca” debe suprimir o atenuar al mínimo las resonancias orales de la escritura: remitirse a la instancia de la “seriedad” es, en parte, afectar una práctica de escritura “profundamente interiorizada”, en términos de una interioridad percibida como el conjunto ordenado de las articulaciones de una conciencia (Walter Ong, *Orality and Literacy*, Londres, Methuen, 1982).

3 Tal vez pueda pensarse que el *traqueteo* y la condición lacunar de la sustancia expresiva es connatural a la manifestación discursiva de la pasión, solo expresable a través de un “semisimbolismo”, nunca por “un” signo (Paolo Fabbri, “Pasiones/valorizaciones”, en *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa, 1995).

El Fanzine anarcojuvenil, una utopía del estilo

* Publicado en *Cuadernos de Investigación*, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1993, y en Vita Fortunati, Oscar Steimberg y Luigi Volta, *Utopías*, Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires / Universidad de Bolonia / Corregidor, 1994.

1 Se ha señalado –Kim Thompson en *Historia de los cómics*, Barcelona, Toutain, 1983– que este tipo de publicaciones existe desde fines de los treinta; pero la expansión del interés por los medios determinó, dos décadas después, no solo su crecimiento sino también su afianzamiento en regiones culturales distintas de la original (los Estados Unidos).

2 Para esta lectura se contó con una selección de fanzines de los años 1991 y 1992 (en varios casos, la fecha no está especificada): *Aguante*, *Andrea*, *Culmine*, *El egonauta de La Feroz Nihilburgo*, *Hasta morirla!*, *Kulote de*

vieja, *La hiena*, *Libertad Kondicional*, *Mierda*, *Morgana*, *Negros Pensamientos*, y *¿Vale la pena destruir el mundo?*, de Buenos Aires y zonas vecinas, e identificados con la "A" dentro de un círculo salvo los dos primeros y el último, coincidentes sin embargo con los otros retórica y temáticamente, y reconocidos en las otras publicaciones como de su mismo sector. También se consideraron fanzines extranjeros y revistas anarquistas argentinas que no son fanzines, que se mencionan después.

3 En la Argentina, *La Letra A*. En los FA hay, por supuesto, matices: alguno (el ejemplo es el de *El egonauta de La Feroz Nihilburgo*, aparecido en Buenos Aires en 1992) es gráficamente fanzine pero incluye búsquedas no comunes de ilustración, y su prosa periodística y ensayística muestra cuidados y solturas que –como los de su nombre– también lo desmarcan de algunas constantes de esta *prensa pobre*. Se volverá sobre estas diferencias.

4 El vocablo "retórica" remite aquí, genéricamente, al conjunto de rasgos que permiten diferenciar una configuración textual de otras, por su combinatoria característica de selecciones lexicales, operaciones figurales y sintácticas y remisiones intertextuales; el vocablo "poética" refiere a su efecto de diferenciación.

5 Véanse normas de redacción en *El País. Libro de estilo*, Madrid, Ediciones El País, 1990.

6 Entiendo por *estilo* al conjunto de propiedades que permite advertir una condición de unidad en la factura de objetos culturales o comportamientos sociales, unidad que se expresa, como la del género, en regularidades *retóricas, temáticas y enunciativas*; traté de acotar algo más el problema en "Género-estilogénero...", incluido ahora en este volumen, p. 51 (nota de mayo de 2008).

7 Paul Yonnet, *Juegos, modas y masas*, Barcelona, Gedisa, 1988.

8 Véanse "Carta a un francés sobre la actual crisis" y "Llamamiento a los eslavos" (con su concepto de "fronteras que los pueblos trazarán por su soberana voluntad según sus simpatías nacionales"), en Sam Dolgoff (ed.), *La anarquía según Bakunin*, Barcelona, Tusquets, 1977.

9 Se recortan en la primera época del siglo los reclamos de un arte sensible al contexto nacional que formulaba el poeta anarquista Alberto Ghiraldo desde distintas publicaciones, entre ellas *Martín Fierro* (a partir de 1904).

10 Raymond Trousson, "*Utopie et utopisme*", en Nadia Minerva (comp.), *Per una definizione dell'utopia*, Ravena, Longo, 1992. El texto incluye un exhaustivo recorrido histórico de la noción de *género utópico* y de

conceptos fundadores como el de Vita Fortunati (*La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravena, Longo, 1979) acerca del *principio del viaje* como "estructura mítica fundamental" de ese género, vía de acceso (Trousson y otros) "a la interrogación sobre el estatuto del narrador en el texto utópico".

11 Vita Fortunati, "*Le forme letterarie dell'anti-utopia*", en Nadia Minerva, ob. cit.

12 Oscar Traversa, *Mixtopías*, 3er. Congreso Argentino de Semiótica, Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ, 1989.

13 Ernst Jünger, *Eumeswil*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

14 Es probable que el anarquismo manifestado como última actitud ante lo social por otros escritores de nuestro tiempo guarde en general similaridades con estos rasgos del de Jünger. Aun, por ejemplo, el de Borges, caracterizado también por el rechazo de las ilusiones y, a la vez, de las confrontaciones de superficie (véase Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, entre otros muchos reportajes), a pesar de las hondas diferencias que, en este caso, separan sus digresiones político-biográficas de las recuperaciones stirnerianas y los matices nietzscheanos característicos de las novelas-ensayo de Jünger.

15 Véase Marcel Danesi, "Adolescent language as affectively coded behavior: findings of an observational research project", en *Adolescence*, vol. XXIV, Nº 94, San Diego, 1989.

LA MEDIATIZACIÓN PUESTA EN ESCENA

* Una primera versión de este artículo se publicó en *Médiamorphoses* , Nº 19, París, INA / Inathéque de France, 2007.

1 Norbert Bolz, *Comunicación mundial*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 162.

2 Eliseo Verón, "El cuerpo de las imágenes", en *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Norma, 2001.

3 Véanse Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989; Oscar Steimberg, "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros", en *Figuraciones*, Nº 1-2, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del

Arte y Asunto Impreso, 2003, p. 295; Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1993.
4 Claude Lévi-Strauss, "Anthropologie et folklore", en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, p. 393.
5 Roman Jakobson, "Le folklore, forme spécifique de création", en *Questions de Poétique*, París, Seuil, 1973, pp. 62-70.
6 J.-M. Schaeffer, "Folklore", en *Nouveau dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, París, Seuil, 1995, pp. 505-506.
7 Con referencia a la denominación propuesta para el estilo de época por Omar Calabrese, Gastón de Lazzari, "La construcción audiovisual de las apetitosidades en programas culinarios de televisión", presentación en el IV Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica, III Simposio de la Asociación Gallega de Semiótica, La Coruña, 1999.
8 Rocco Mangieri, "Rituales de contacto a través de la cocina y las maneras de mesa: aproximación a una semiótica del sancocho", en *deSignis*, Nº 9, Barcelona, FELS / Gedisa, 2006, p. 21.
9 Oscar Traversa, "Pratiques alimentaires et constructions discursives: á propos de quelques traits identitaires des habitants de Buenos Aires et de ses environs", en *Hermès*, Nº 28, París, CNRS éditions, 2000, p. 187.
10 Étienne Souriau, "¿Qué es el arte?", en *La correspondencia de las artes*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965.

LAS DOS DIRECCIONES DE LA ENUNCIACIÓN TRANSPOSITIVA: EL CAMBIO DE RUMBO EN LA MEDIATIZACIÓN DE RELATOS Y GÉNEROS

* Publicado en *Figuraciones* , Nº 1-2, "Memoria del arte / memoria de los medios", Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte / Asunto Impreso, diciembre de 2003 y en *Lusorama*, Nº 55-56, Frankfurt, octubre de 2003.
1 Véase, en este mismo libro, "Apéndice: El *Quijote* de fin de siglo", p. 108.
2 John Byrne, *Generations*, Nueva York, DC Comics, 1999.
3 Tomo los conceptos de *transformación* e *imitación* en el sentido de las prácticas hipertextuales definidas por Gérard Genette (*Palimpsestos*,

Madrid, Taurus, 1989): cambios en la versión de una obra, en el primer caso, y en la producción de otra a partir de sus dispositivos productivos, en el segundo. Todo esto tomando nota de la acotación de la perspectiva de Genette al campo literario, pero entendiendo que conceptos como los elegidos pueden extrapolarse a versiones translingüísticas.

4 En relación con la telenovela, intenté circunscribir las características del momento de irrupción de estos cambios en Oscar Steimberg, "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela", en EliseoVerón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997.

5 La aposición de conceptos es deliberada: uso el de *contrato de lectura* –en el sentido de Eliseo Verón, *Les Medias: experiences, recherches actuelles, applications*, París, IRET, 1985– en relación con las restricciones de un campo de circulación de sentido surgidas de los efectos enunciativos de un texto específico, y adopto la idea de *promesa* en relación con la propuesta de consumo y circulación de un género en una etapa de su vigencia social –en este caso, partiendo de las proposiciones de François Jost, "Le lien de la télévision au téléspectateur", en *Introduction à l'analyse de la télévision*, París, Ellipses, 1999–.

6 Así, Herman Parret, "Contar", en *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995.

7 G. Lakoff y M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980; Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", en *Essais de linguistique générale*, París, Éditions de Minuit, 1980.

8 Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000.

9 Philippe Hamon, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991.

10 Apelo, como en los comentarios anteriores de este punto, a las definiciones de Cesare Segre sobre "tema/motivo" ("Tema/motivo", en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985).

11 Asocio, más allá de las obvias diferencias históricas y teóricas, las conocidas descripciones de E. Auerbach, ob. cit., con las de Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, París, Éditions Galilée, 1991, acerca de la impenetrabilidad de los motivos joyceanos.

12 J.-C. Soulages, "Le formatage du regard", en R. Gardies y N.C. Taranger, *Télévision: question de formes*, París, L'Harmattan, 2001.

13 Me refiero, por supuesto, a los trabajos sobre "retórica de la imagen" de la primera etapa semiológica de Barthes, cuya ilusión abarcativa fue circunscripta en términos de una etapa de la aventura semiótica por Eliseo Verón, "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía", en I. Veyrat-Masson y D. Dayan, *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1997. Christian Metz, "Métaphore / Métonymie, ou le référent imaginaire", en *Le signifiant imaginaire*, París, Union générale d'Éditions, 1977 definió, a su vez, como "gesto jakobsoniano" el de la generalización explicativa de una operatoria como la del par metáfora/ metonimia en términos de una redefinición de amplias zonas de la cultura.

14 Véase Luisa Muraro, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Milán, Feltrinelli, 1981.

15 Una vez más, un cierto paralelismo entre los cambios de la teoría y los de la ficción convierte en súbitamente aptos los ejemplos de la cultura de género para la exposición de distintos momentos de la crítica teórica. No sé si Jacques Derrida habría aceptado el corrimiento hacia una extrapolación de los objetos para la ejemplificación, pero no puedo dejar de considerar adecuado para esta área de problemas un párrafo como este de *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, París, Éditions du Seuil, 1967: "...es este el momento en que, en ausencia de centro o de origen, trocóse todo en discurso (...) La ausencia de significado trascendental extiende al infinito el campo y el juego de la significación".

16 A.J. Greimas y J. Courtés, "estilo", en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Editorial Gredos, 1991.

17 La primera de ambas definiciones es la de Walter Benjamin (*El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967) y la segunda (su focalización en el modo de circulación y apropiación de la información sobre el medio), de Oscar Traversa (*Cine, el significante negado*, Buenos Aires, Hachette, 1984).

CREAR/INVESTIGAR: FATALIDAD DE UNA RETÓRICA DE CONFLICTO

* Publicado en revista *tipoGráfica* , Nº 55, Buenos Aires, abril-mayo de 2003.

Semiótica y estudios culturales: coincidencias en un espejo de imágenes invertidas

* Una primera versión de este texto fue publicada en Jan Baetens y José Lambert, *The future of Cultural Studies*, Lovaina, Leuven University Press, 2000.

1 El Coloquio Internacional "Declínio da Arte / Ascensão da Cultura - Indústria Cultural e Processos de Integraçao no mercosul", Universidad Federal de Santa Catarina, 1997.

2 Joris Vlasselaers, "Mass media tecnology and literary innovation", ponencia presentada en el mencionado coloquio (ref. nota 1).

3 Raymond Williams, *Cultura*, Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 1982.

4 Desde el mismo campo de los estudios culturales, el problema ha sido registrado con nitidez. Así, en una nota reciente en la revista *Cultural Studies* se señala, ya con amplias referencias bibliográficas, que "esa formación denominada estudios culturales se ha rehusado históricamente a privilegiar el discurso acerca de la metodología de la investigación". Norman K. Denzyn, "Cultural studies in search of a method", en *Cultural Studies*, vol. 13, Nº 1, Londres, Routledge, enero de 1999.

5 David Morley, "So-called cultural studies: dead ends and reinvented wheels", en *Cultural Studies*, vol. 12, Nº 4, Londres, Routledge, 1998.

6 Eliseo Verón, "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía", en I. Veyrat-Masson y D. Dayan, *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1997.

7 Stuart Hall, "The hinterland of science", en *Working Papers in Cultural Studies*, Nº 10, 1977.

8 David Morley, ob. cit.

9 Sean Nixon, "Looking for the Holy Grail: publishing and advertising strategies and contemporary men's magazines", en *Cultural Studies*, vol. 7, Nº 3, Londres, Routledge, 1993.

10 Eliseo Verón, “De la imagen semiológica a las discursividades...”, ob. cit.
11 John Fiske, *Television culture*, Londres, Routledge, 1987.
12 David Morley, *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
13 Christian Metz, “Imágenes y pedagogía”, en Christian Metz y otros, *Análisis de las imágenes*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

GÉNEROS MEDIÁTICOS: CUANDO EL TEXTO YA TRAE SU CRÍTICA

* Publicado en *Encrucijadas*, revista de la Universidad de Buenos Aires, Nº 33, Buenos Aires, julio de 2005. Una versión inicial fue publicada en *Imágenes en vuelo, textos en fuga*, Frankfurt, Alemania, Vervuert, 2004.
1 Roland Barthes, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
2 Alain Renaud, “Comprender la imagen hoy”, en Giovanni Anceschi y otros, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990.
3 Jean-Claude Soulages, “Le formatage du regard”, en R. Gardies y N.C. Taranger, *Télévision: question de formes*, París, L’Harmattan, 2001.
4 Walter Benjamin, *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
5 Oscar Traversa, “La aproximación inicial al film: el contacto con el género”, en *Cine, el significante negado*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
6 Intenté describir esta condición de su obra en “Cuando la historieta es versión de lo literario”, en *Leyendo historietas*. *Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
7 Gérard Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
8 Intenté en un trabajo anterior un recorrido del problema en relación con los problemas del análisis del humor gráfico, extrapolable en lo que sigue al conjunto del humor mediático. Véase, *Leyendo historietas...*, ob. cit., el artículo “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”.
9 Richard Rorty, “Ironismo y teoría”, en *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.
10 Gianni Vattimo, *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1992.

La reconstrucción cotidiana de la cotidianeidad

* Publicado en *Actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica: "Semióticas de la vida cotidiana"*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Semiótica, diciembre de 2003, y en revista *Figuraciones*, Nº 6: "Estéticas de la vida cotidiana", Buenos Aires, IUNA, diciembre de 2009.

1 Mijaíl Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

2 Hans R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica*, Madrid, Taurus, 1986.

3 George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1995.

4 Pierre Nora, "La vuelta del acontecimiento", en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, vol. 1, Barcelona, Editorial Laia, 1978, pp. 221-222.

5 J. Bourdon, "Sobre cierto sentido del tiempo, o de cómo la televisión conforma la memoria", en *Figuraciones*, Nº 1, Buenos Aires, IUNA (en preparación).

6 L. Tatit, "La verdad extraordinaria", en *Tópicos del Seminario*, Nº 7, México, 2002, pp. 101-126.

7 Oscar Traversa, "Aproximaciones a la noción de dispositivo", en *Signo y Seña*, Nº 12, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.

8 Roland Barthes, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, pp. 68-69.

9 Erving Goffman, *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

10 Philippe Ariès, "The Family and the City", en *Dedalus*, vol. 106, Nº 2, Massachusetts, American Academy of Arts and Sciences, pp. 227-235.

11 Armando Petrucci, "Leer por leer: un porvenir para la lectura", en G. Cavallo y R. Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998.

12 Nicole Belmont, "Editorial", en *Cahiers de litterature orale*, Nº 51, París, Ed. de la Maison des Sciences de L'Homme, 2002. La traducción es mía.

13 Anna Angelopoulos, “Le rêve typique et le conte”, en *Cahiers de litterature orale*, Nº 51, París, Ed. de la Maison des Sciences de L’Homme, 2002. Sigmund Freud, “El material y las fuentes del sueño” y “Sueños atípicos”, en *La interpretación de los sueños*, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, vol. 4, pp. 252-284.
14 Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Altaya, 1999.
15 Yuri M. Lotman, *Cultura y explosión*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 197.
16 Sophie Fisher, “La schématisation des discourses”, en *Énonciation: Manières et territoires,* París, Ophrys, 1999, pp. 249-250.
17 Eliseo Verón, “El cuerpo de las imágenes”, en *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Norma, 2001, pp. 101-111. José Luis Fernández, *Los lenguajes de la radio:* “II. *La entrada mediática”*, Buenos Aires, Atuel / Círculo Buenos Aires para el Estudio de los Lenguajes Contemporáneos, 1994.
18 Michel Chion, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.
19 Se ha descripto, por ejemplo, la integración sucesiva del acontecimiento no previsto a las narraciones e interlocuciones verbales que forman parte de las conversaciones de *chateo* en Internet: Rosa Gómez, “Cotidiano / no cotidiano. Un caso: el chat”, presentación en el V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica “Semióticas de la vida cotidiana”, Buenos Aires, agosto de 2002.
20 También fue Eliseo Verón quien señaló al “pensar juntos” como uno de los componentes de la oferta mediática cotidiana en lo que compete a los géneros periodísticos (“El cuerpo...”, ob. cit.).
21 Eliseo Verón, “El cuerpo...”, ob. cit., p. 135. Charles S. Peirce, “The Principles of Phenomenology” y “The Categories: Firstness, Secondness, Thirdness”, en Justus Buchler (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, Nueva York, Dover Publications, 1955, pp. 74 a 93.
22 Yuri M. Lotman, ob. cit., p. 215 y *La semiosfera*, Madrid, Frónesis / Cátedra, 1996, p. 29.
23 Ernst Gombrich, “Tradición y expresión en la ‘naturaleza muerta’ occidental”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 125-137.
24 En el caso de la naturaleza muerta, habría que poder hablar de esa interrupción sin los atributos mortuorios de la denominación del género en

nuestra lengua, manteniendo los significados creados por las designaciones iniciales en lengua holandesa, alemana e inglesa ("*stilleben*", "*still life*": vida quieta, detenida) junto a las posteriores e inicialmente peyorativas del francés, el italiano y el castellano ("*nature mort*", "*natura morta*": naturaleza muerta). Para un recorrido comentado de ese decurso, véase Marita Soto, "Tres casos de naturaleza muerta mediática", en Ana Claudia de Oliveira e Yvana Fechine (eds.), *Visualidade, urbanidade, Intertextualidade*, San Pablo, Centro de Pesquisas Socios-semióticas, 1998, pp. 251-260.

MODA Y ESTILO A PARTIR DE UNA FRASE DE WALTER BENJAMIN

* Publicado en revista *deSignis*, Nº 1: "La moda, representaciones e identidad", Barcelona y Buenos Aires, Federación Latinoamericana de Semiótica / Gedisa, septiembre de 2001.

1 Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 77-89.

2 No puede no advertirse, confrontando los textos, la coincidencia en la referencia histórica y su comentario con el fragmento de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* en el que Marx focaliza el mismo momento revolucionario y que empieza: "La Revolución Francesa vistió ropajes romanos desempeñando la misión de su tiempo...". Karl Marx, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1986.

3 Benjamin intercala el terceto: "*Qui le croirait! on dit, q'irrités contre l'heure / De nouveaux Josué au pied de chaque tour, / tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour*".

4 Giulio Carlo Argan y otros, *El pasado en el presente (El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

5 La referencia a la "angustia de las influencias" es, por supuesto, a Harold Bloom y su concepción –expuesta con inabarcable y a veces contradictoria fundamentación, pero esa no es la cuestión– del momento de contestación en la producción de la obra de ruptura, que "lee de una manera errónea –y creativa–... un texto o textos precursores", con (y creo que esto es tanto o

más importante que lo otro) "una angustia conquistada en el poema". En la segunda vuelta sobre el concepto practicada en Harold Bloom, "Prefacio y preludio", *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

6 Aquí también, el decurso de la argumentación puede leerse en paralelo con la del texto de Marx (y ese es el Marx que Benjamin elige y vuelve a elegir a lo largo de la *Tesis*), que había señalado, precisamente, a las contradicciones de época (y no a un avance en el ascenso de la historia) como origen del llamado al pasado: la Revolución Francesa "había necesitado del heroísmo, el terror y la guerra para realizarse, y más aún, había necesitado la sensación de tragedia histórica para ocultarse a sí misma su contenido limitadamente burgués". En Karl Marx, ob. cit.

7 Gillo Dorfles, *Las oscilaciones del gusto*, Barcelona, Lumen, 1974.

8 Intenté el recorrido de los rasgos de la oposición género/estilo en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, reproducido en este volumen.

9 Esta propiedad y la siguiente, referidas ambas a la diferencia en extensión y complejidad de los fenómenos estilísticos, opuestos en ambos órdenes al carácter puntual de los de moda, son las que permiten establecer el correlato con el eje tema/motivo: si bien el estilo es más que el tema (lo incluye, junto con una dimensión retórica y un campo de efectos enunciativos), es similar a él en el sentido de que se expresa en discursos referidos a las grandes áreas de problemas definidas por la cultura (en relación con el campo temático, véase Cesare Segre, "Tema/motivo", en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985).

10 Un recorrido de los procedimientos de escenificación y enmascaramiento de esos sentidos en distintos momentos estilísticos de la gráfica publicitaria argentina de las primeras décadas del siglo XX (al mismo tiempo que una discusión de la problemática analítica involucrada) se encontrará en Oscar Traversa, *Cuerpos de papel*, Barcelona, Gedisa, 1997.

11 La frase es, por supuesto, la que en su "Discurso sobre el estilo" rinde homenaje a lo que se considera un estilo superior, modo elevado de escribir propio de algunos autores y no de otros. Conde de Buffon (Georges Louis Leclerc), "Discours a l'Academie Française", en *Pages Choisies*, París, Larousse, 1948.

12 Como ejemplo de las irrupciones polémicas de un *contraestilo* de época, Omar Calabrese cita las prosas de homenaje motivadas por el hallazgo en Italia, ya en los ochenta, de muestras de una escultura arcaica, a la que los

comentarios adjudican superiores rasgos de despojamiento y sencillez, que confrontan con los del neobarroquismo de época. En Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.

13 J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, París, Editions du Seuil, 1999.

14 Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 4ª edición, 1998.

15 Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 2ª edición, 1991.

16 "Niveles semióticos y eslabones que faltan", en Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000.

17 Entiendo que un salto interpretativo de esa índole puede encontrarse en el libro de Eric Hobsbawm sobre las vanguardias, que considera enviadas por la historia al rol de auxiliares de la mercadotecnia, y en particular (el caso del dadaísmo) al de herramientas de uso de los avisos publicitarios. Un pequeño ejercicio de conmutación indica que la observación no es específica: toda la historia del arte (pre- y posrenacentista) ha provisto obras y recursos que han sido usados para esos mismos fines (*La Gioconda* mucho más que el *Desnudo bajando una escalera*, si se toma como lapso para la comparación el siglo XX). Véase Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx*, Barcelona, Crítica, 1999.

18 Walter Benjamin, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

19 El final de *El arte en la época de su reproductibilidad técnica* contiene la descripción de una nueva posición espectatorial ante la cultura, y entonces, el comienzo de la definición de un nuevo sujeto de estilo.

ROMANTICISMO Y VANGUARDIA EN LA ERA DE LAS CULTURAS REGIONALES Y LA POSMODERNIDAD

* Publicado en *Travessia*, Nº 32, "Fins do moderno II", Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 1996.

1 Las diferentes posiciones desplegadas en la escuela de Frankfurt ocupan un lugar ya natural en relación con los orígenes de esta *tensión constitutiva* de

la crítica contemporánea; más allá de la discusión, evidentemente no cerrada, sobre la extensión y el grado de esas divergencias, entiendo que es fundante para la crítica de ambos reduccionismos el reconocimiento por Benjamin de la necesidad de una redefinición del concepto de arte a partir de los nuevos procedimientos de la reproductibilidad técnica, que "restituyen a la humanidad aquella capacidad de experiencia que la producción tecnológica amenaza arrebatarle" (véanse *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967, y los textos sobre las "formas transicionales" de las imágenes contemporáneas recogidos en Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995).

2 Un recorrido bibliográfico de ambas perspectivas –que no forma parte del objeto de esta presentación pero se relaciona con su problemática– fue intentado en Oscar Steimberg y Oscar Traversa, *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1997, capítulo 1, trabajo que forma parte de la investigación, desarrollada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, "Categorías y dispositivos constructivos de las historias de la cultura de la imagen en la Argentina".

3 Omar Calabrese cumplió tempranamente la importante tarea de desprender las definiciones del estilo contemporáneo de la perspectiva globalizadora desde la que se lo percibe como *un* estilo, focalizando la tensión entre tendencias "clásicas" y "neobarrocas". En Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.

4 Tomo los conceptos de Eliseo Verón para la definición de los polos de la producción y el reconocimiento discursivos (*La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987), y los de Alain Renaud sobre el "nuevo régimen de lo visible" ("Comprender la imagen hoy", en Giovanni Anceschi y otros, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990).

5 Véase Ernst Gombrich, "El experimento de la caricatura", en *Art and ilusion*, Oxford, Phaidon Press Ltd., 1959.

6 Antes de los trabajos organizadores del campo de redefiniciones de la relación entre investigación y escritura en las ciencias sociales, de Hayden White, Clifford Geertz o James Clifford, siguiendo en el tiempo, por supuesto, a Barthes, pueden señalarse observaciones liminares como las de Robert Nisbet en *La sociología como forma de arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979. El recorrido del tratamiento de este tema –el de la expansión del

problema de la *expresión* científica– fue intentado también en Oscar Steimberg y OscarTraversa, ob. cit.

7 Por ejemplo, en la mencionada focalización de la oposición neobarroco/ clásico por Omar Calabrese, ob. cit.

VANGUARDIA Y LUGAR COMÚN: SOBRE SILENCIOS Y REPETICIONES EN LOS DISCURSOS ARTÍSTICOS DE RUPTURA

* Publicado en revista *SyC* , Nº 9/10, "El lugar común - el más común de los comunes lugares", Buenos Aires, agosto de 1999.

1 Frances Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.

2 Entre otros textos, en Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguagem*, Porto, Portucalense, 1972.

3 Andrea Semprini, "Sujet, interaction, mondes: le lieu commun comme déixis istituante", en *Protée*, "Le lieu commun", vol. 22, Nº 2, Montreal, Chicoutimi, primavera de 1994.

4 Walter Ong, *Orality and Literacy*, Londres, Methuen, 1982.

5 Tomo la expresión "contrato de lectura" en el sentido de Eliseo Verón, *Les Medias: experiences, recherches actuelles, applications*, París, IRET, 1985.

6 Roman Jakobson, "Le folklore, forme spécifique de création", en *Questions de Poétique*, París, Seuil, 1973.

7 La emergencia y cambiante trayectoria de las vanguardias argentinas que se asumieron en los sesenta como productoras de acontecimientos sin permanencia, alejados de los soportes y espacios ligados al concepto de arte, es estudiada en relación con ese rasgo de su propuesta por Claudia López en "Cuerpos de happening. La figuración de los cuerpos en los happenings de la década del sesenta según medios gráficos de Buenos Aires" (ponencia presentada en las Cuartas Jornadas de Investigadores de la Cultura, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, noviembre de 1998).

8 Es claramente ilustrativa la explicación con que Oscar Bony acompañó a *La familia obrera*, presentación de un grupo familiar (en vivo) en el Instituto Di Tella en la muestra *Experiencias* de 1968: la familia estaba *en el lugar* de la obra de arte, y no como tal, en un proceso inverso al de llevar el arte a

las masas (véase el relato y comentario de la obra y su momento en Patricia Rizzo, *Instituto Di Tella. Experiencias 68*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998).

9 Un trabajo de Oscar Masotta describe no solamente el carácter diferenciado de esas búsquedas sino también el de los *textos de artista* que los acompañaron: *El "pop-art"*, Buenos Aires, Columba, 1967.

10 Otra funcionalidad, en todo caso, se probaría en la contribución a la acción de "diseñar nuevas formas de vida" (carta de Pablo Suárez de mayo de 1968, en la que renuncia a seguir exponiendo sus obras en el Instituto Di Tella; reproducida en Patricia Rizzo, ob. cit.).

11 Propuesto en textos como "Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)", de Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby (julio de 1966). Reproducido en Oscar Masotta, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.

EL TRIÁNGULO DE DUCHAMP

* Trabajo expuesto en la presentación de *Vida de Marcel Duchamp*, de Achille Bonito Oliva en traducción de Carlos Espartaco (Buenos Aires, Editorial Argentina, 2008), auspiciada por la Asociación Argentina de Estética en el Istituto Italiano di Cultura, Buenos Aires, 4 de junio de 2009.

1 Oscar Masotta, *El "pop-art"*, Buenos Aires, Columba, 1967.

2 Carlos Espartaco, "Prólogo", en Achille Bonito Oliva, ob. cit.

3 Max Stirner, *El único y su propiedad*, México, DF, Sexto Piso ediciones, 2003.

4 Giulio Carlo Argan, *El pasado en el presente: El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

5 Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000.

6 Friedrich Schlegel, *Fragmentos del Ateneo 1797-1802*, en *Obras selectas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

DE LOS BARRIOS PÓSTUMOS DE LAS VANGUARDIAS: FORO, MUSEO, FOLKLORE

* Publicado en revista *Figuraciones* , Nº 4: “Las muertes de las vanguardias”, Buenos Aires, IUNA, octubre de 2008.

1 Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944.

2 Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Biblioteca Románica-Hispánica, Gredos, 1974.

3 Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en AA.VV., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.

4 Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguagem*, Porto, Portucalense, 1972.

5 J.-M. Schaeffer, *Les celibataires de l’art*, París, Gallimard, 1996; Claude Lévi-Strauss, “Anthropologie et folklore”, en *Anthropologie Structurale*, París, Plon, 1958.

6 Niklas Luhmann, “Percepción y comunicación: la reproducción de formas” y “Autodescripciones”, en *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005.

7 Gianni Vattimo, “Dimensiones del olvido”, en AA.VV., *Usos del olvido,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

8 Augusto Raúl Cortazar, *Poesía gauchesca*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1970.

9 Étienne Souriau, “El arte y las artes”, en *La correspondencia de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

10 F. Flahaut y J.-M. Schaeffer, “Presentation”, en *Communications*, Nº 64, París, Seuil, 1997.

11 Roman Jakobson, “Le folklore, forme spécifique de création”, en *Questions de Poétique*, París, Seuil, 1973.

12 Remo Guidieri, “Lo imaginario del museo”, “Museofilia” y “La estetización generalizada”, en *El museo y sus fetiches*, Madrid, Tecnos, 1997.

13 R. Jakobson, ob. cit.

14 É. Souriau, ob. cit.

15 Tzvetan Todorov, ob. cit.

16 F. Armanet, “Berlin, 2008”, reportaje a Lou Reed, en *Le Nouvel Observateur*, Nº 2264, París, 27 de marzo al 2 de abril de 2008.

CUANDO TODA CRÍTICA ES METACRÍTICA

1 Ernst Gombrich, “El experimento de la caricatura”, en *Art and ilusion*, Oxford, Phaidon Press Ltd., 1959.
2 Nelson Goodman, “¿Cuando hay arte?”, en *Maneras de hacer mundos*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1990.
3 Norbert Bolz, *Comunicación mundial*, Buenos Aires, Katz, 2006.
4 Gérard Genette, “Prólogo”, en *La obra del arte*, Barcelona, Lumen, 1997.
5 Nelson Goodman, “L’Art en action”, en *Les cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Nº 41, París, 1992. La traducción es mía.

UTOPÍAS PERIODÍSTICAS ARGENTINAS: EL UNO, EL OTRO Y EL ESPEJO

* Publicado en una primera versión en revista *Medios y Comunicación*, Nº 20, Buenos Aires, octubre de 1982.
1 La cita fue tomada de la reproducción del editorial en Jorge B. Rivera, *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980. La no explicitación del proyecto editorial, con sus eventuales posiciones críticas, asumió, al aparecer en *Caras y Caretas* (un año antes de la autoevaluación ya citada, en octubre de 1898), dos interesantes formas:

(a) La que consistió en la adjudicación de esas asunciones político-críticas a un director ya renunciante de la revista, que se aleja precisamente al aparecer el primer número. Tal ex director pertenecía a la familia propietaria del diario *La Nación* –era Bartolomé Mitre y Vedia– y hablaba en un editorial ya final de “inesperadas circunstancias” que lo forzaban a retirarse, y de su decisión, entonces, de no dar a publicidad sus propósitos periodísticos.

(b) La que se desplegó en *Caras y Caretas* –en la página inmediatamente siguiente a ese editorial– en una complicada construcción textual que también tematizaba una presentación periodística, pero dislocando la sintaxis de modo de hacer casi ilegibles –aunque sorpresivamente poetizables– los lugares comunes de un proyecto editorial tipo.

Fragmento: "A la enemiga más fundación nuestra, no le deseamos la persona de un periódico como Caras y amarguras, pues no son para Caretas las dichas que se sufren y los géneros de todo trabajo que se pasan (...). Esta música perniciosa de la influencia, lo sienten también muchos doctores, y es curioso extranjero sobre el que han escrito afamados animales de aquí y de fenómeno. (...) Renunciad, pues, por hoy a la audición de mi seguridad, y tened la más completa orquesta de que el próximo servidor tomará la parte que le corresponde en la mano, vuestro seguro sábado que besa vuestra función".

El nombre del editorialista aparecía también desarticulado con un procedimiento similiar a los del texto. El artículo se titulaba "Sin fonía", con un espacio entre la tercera y la cuarta letra (¿como correspondía a un adelantado trabajo de escritura, no precisamente fonocéntrica?). El proyecto contrautópico aseguraba así, mediante la presentación de una figura de orientador ya disuelta y la inclusión de un editorial referencialmente desarticulado, su disponibilidad para un futuro ajuste especular con su público.

2 Algunos ejemplos de eslóganes o lemas de diarios argentinos: "*La Nación* será una tribuna de doctrina" (*La Nación*); "Dios me puso sobre vosotros como a un tábano sobre un noble caballo para picarlo y mantenerlo despierto - Sócrates" (*Crítica*); "Un toque de atención para la solución argentina de los problemas argentinos" (*Clarín*); "Firme junto al pueblo" (*Crónica*).

ESTILO CONTEMPORÁNEO Y DESARTICULACIÓN NARRATIVA. NUEVOS PRESENTES, NUEVOS PASADOS DE LA TELENOVELA

* Publicado en *World Communication*, vol. 24, Nº 3-4, Coral Gables, Florida, World Communication Association / University of Miami, 1996, y en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997.

1 Véanse Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992; Robert Nisbet, *La sociología como forma de arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979; Clifford

Geertz, *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989; Richard Rorty, "Ironismo y teoría", en *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.

2 Véanse Gianni Vattimo, *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1992, especialmente el capítulo 5 ("Utopía, contrautopía, ironía"); Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, especialmente el capítulo 1; Daniele Barbieri, *Los lenguajes del cómic*, Barcelona, Paidós, 1993.

3 Ha sido ampliamente señalada la filiación melodramática del género telenovelístico. Véanse Jesús Martín Barbero, "Memoria narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura*, N° 10, México, 1983, y "La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana", en Nora Mazziotti, *El espectáculo de la pasión*, Buenos Aires, Colihue, 1992, entre otros trabajos; también Nora Mazziotti, "Introducción", en ob. cit.

4 Eliseo Verón, "Relato televisivo e imaginario social", *Lenguajes* Nº 4, Buenos Aires, *Tierra Baldía*, 1980.

5 Omar Calabrese, ob. cit., propuso la denominación "neobarroco" por su alcance descriptivo en tanto modo estilístico (ante al sentido pluriabarcativo de "posmoderno"), aunque reconociendo el inconveniente de su anclaje histórico.

6 Silvana Valerio, *Leggere la soap opera*, Turín, Eri-Edizioni RAI, 1992.

7 Florence Dupont, *Homère et Dallas*, París, Hachette, 1991.

8 Robert C. Allen, *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill, NC, The University of North Carolina Press, 1985.

9 Dennis Porter, "Soap Time: Thoughts on a Commodity Art Form", en H. Newcomb (ed.), *Television: The Critical View*, Nueva York, Oxford University Press, 1982.

10 André Jolles, *Formes simples*, París, Seuil, 1972. Intenté estudiar la insistencia de "formas simples" como la del cuento popular, entre otras, en géneros mediáticos, en "El pasaje a los medios de los géneros populares", en este mismo volumen.

11 La dinámica entre géneros incluidos e incluyentes en los textos mediáticos es considerada (aunque no específicamente en relación con géneros ficcionales) por José Luis Fernández en *Los lenguajes de la radio: "II. La entrada mediática"*, Buenos Aires, Atuel / Círculo Buenos Aires para el Estudio de los Lenguajes Contemporáneos, 1994.

MASOTTA / VERÓN EN 1970
UNA ESCENA POLÉMICA ENTRE PSICOANÁLISIS Y SEMIÓTICA

* Publicado en Noé Jitrik (comp.), *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 10, "La irrupción de la crítica", Buenos Aires, Emecé, 1999.

1 Oscar Masotta, "Reflexiones transemióticas sobre un bosquejo de proyecto de semiótica translingüística", en *Cuadernos Sigmund Freud*, N° 1, Buenos Aires, mayo de 1971. Incluido después en Oscar Masotta, *Ensayos lacanianos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

2 Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

3 En esa abierta zona de conflicto se había ubicado, por ejemplo, "Muerte y transfiguración del análisis marxista", trabajo crítico sobre dos libros de Juan José Sebreli (*Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1964, y *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966). Verón encontraba en esos textos, ambos de gran circulación en su momento, el despliegue "del mito abstracto y racionalista de la modernización", correspondiente a la etapa de expansión del desarrollismo. Incluido después en Eliseo Verón, *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968, reeditado por Amorrortu en 1996.

4 La referencia de Masotta es a Eliseo Verón, "L'analogique et le contigu (Note sur les codes non digitaux)", en *Communications*, N° 15, París, Seuil, 1970. En castellano había aparecido con el título "Los códigos de la acción", en Eliseo Verón, *Conducta, estructura y Comunicación*, ob. cit.

5 Oscar Masotta, "Reflexiones transemióticas...", ob. cit.

6 En una nota final de su crítica, Masotta elogia "la empresa de Verón, afirmada y enriquecida por un saber siempre creciente" de separar los conceptos de una teoría sociológica general de toda concepción intencional de la acción social, y puntualiza que "no fue más que una frase y una palabra en su escrito publicado en *Communications* que excitaría nuestro deseo de forzar la comparación entre sus perspectivas actuales y las nuestras: el término '*analogon*', nacido y arraigado en la fenomenología sartreana de la imaginación" y sus "supuestos ontológicos, que –si no interpreto mal– ni yo

ni Verón aceptamos". El reconocimiento por parte de Verón del trabajo teórico y crítico de Masotta se considerará después.

7 Para cada tema considerado se siguió aquí el orden de aparición en esta escena dialógica: primero Masotta, después Verón. El primer lugar no implica una jerarquía de perspectivas o proposiciones, y el segundo no debe ser leído como contestación, ya que es parte de una síntesis comparativa. Para ubicar los trabajos comentados en el conjunto de la obra de los autores correspondiente al período, pueden tomarse ahora como guía dos publicaciones recientes: la "Aproximación a una bibliografía completa de Oscar Masotta", de Gustavo Dessal, en Germán García, *Oscar Masotta, los ecos de un nombre*, Buenos Aires, Atuel-Eolia, 1996 y la reedición de 1996 de Eliseo Verón, *Conducta, estructura...*, ob.cit.

8 Entre esas inclusiones se contaron la de Masotta junto a César Janello en la incorporación de la investigación semiológica a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y la de Eliseo Verón en la conducción, junto con Miguel Murmis, de la cátedra de Sociología Sistemática en la Facultad de Filosofía y Letras, también de la UBA.

9 En *El "pop art"*, Buenos Aires, Columba, 1967.

10 En *LD. Literatura dibujada*, N° 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968. Reproducido después en Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

11 Los trabajos de Masotta sobre historieta se inscribían en la línea de su recuperación como soporte artístico que, en Estados Unidos, había tenido historiadores y eruditos como Coulton Waugh, y como a Robert Benayoun y Oreste del Buono en Europa. Pero que localmente no habían tenido casi lectura, como sí la habían tenido juicios como los de Fredric Wertham en *La seducción del inocente*, que señalaba correlaciones entre la lectura de historietas de horror y suicidios infantiles.

12 "El 'esquematismo' contemporáneo en la historieta" y "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta", en Oscar Masotta, *Conciencia...*, ob. cit.

13 El capítulo 1 de *Conducta, estructura y comunicación* se cerraba en 1968 (en la reelaboración de un texto de 1964) con la proposición de Lévi-Strauss acerca de la misión de la antropología: "poner al hombre entero en cuestión, en cada uno de sus ejemplos particulares".

14 "Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política", en Eliseo Verón (ed.), *Lenguaje y comunicación social*, Buenos

Aires, Nueva Visión, 1969.
15 En "Leopoldo Lugones y Juan Carlos Ghiano: antimercantilistas", incluido en O. Masotta, *Conciencia...*, ob. cit.
16 La frase formó parte de la exposición de Masotta durante el encuentro al que dio lugar la visita a Buenos Aires de Octave y Maud Mannoni, que organizara en 1972.
17 Como uno de los textos que dan cuenta de este momento de flexión puede citarse la introducción de 1968 a *Conducta, estructura y comunicación.* Allí Verón señala que "la perspectiva estructuralista se ha ocupado muy poco del problema de la acción social". La primera parte del libro se titulará "Acción y comunicación".
18 Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2008.
19 Puede encontrarse un ejemplo en los retratos con los que evoca, en una reseña histórica, a Enrique Pichon Rivière y sus discípulos: desde el del maestro, en el que "su seducción era su generosidad: siempre pareció desear el objeto de la demanda del otro", hasta el de un discípulo "de quien todo el mundo sabe que estudia más de lo debido, si bien preocupado por producir una imagen genial de sí mismo... (expresando su desacuerdo con Lacan), puesto que todo el problema consiste en aplicar, sin más, la sintaxis chomskiana a los meandros del inconsciente, que no son tales" (Comentario para la École Freudienne de París sobre la fundación de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, expuesto en París en 1975 e incluido en *Ensayos Lacanianos*, ob. cit.).
20 E. Verón, "La semiología y el estructuralismo en Argentina y Chile", en *Lenguajes*, N° 1, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
21 Ídem.
22 E. Verón, "El fetichismo de lo concreto", en *Conducta, estructura y comunicación*, ob. cit.
23 En E. Verón, "Corps et métacorps en démocratie audiovisuelle", en *Après-demain*, París, 1987, pp. 293-294.
24 O. Masotta, *El "pop art"*, ob. cit., pp. 22-23.
25 E. Verón, "Introducción", en *Conducta, estructura...*, ob. cit., p. 9.
26 Jorge Baños Orellana, *El escritorio de Lacan*, Buenos Aires, Atuel, 1998.
27 E.Verón, "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía", en I. Veyrat-Masson y D. Dayan, *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1997.

28 Cierre de la nota final de "Reflexiones transemióticas...", ob. cit.

ALGUNOS ESPACIOS DE DISCUSIÓN, EN RELACIÓN CON LA CAMBIANTE ESCRITURA DE LAS CIENCIAS SOCIALES

* Publicado en *Sociedad*, Nº 23, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, agosto de 2004.
1 Algirdas J. Greimas y Eric Landowski (eds.), "Les parcours du savoir", en *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, París, Hachette, 1979, pp. 7-15.
2 Roland Barthes, "Jeunes chercheurs", en *Communications*, Nº 19, París, Seuil, 1972, pp. 1-5.
3 Gérard Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-44.
4 Hayden White, "El valor de la narrativa en la representación de la realidad" y "El concepto del texto: método e ideología en la historia intelectual", en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.
5 Robert Nisbet, *La sociología como forma de arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
6 Clifford Geertz, *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989, cap. I, pp. 12-20.
7 Michel Marie y Marc Vernet, "Entrevista a Christian Metz", en M. Marie y M. Vernet (dirs.), *Coloquio de Cerisy: Christian Metz y la teoría del cine*, Buenos Aires, Catálogos, 1992.
8 E. Verón, *Efectos de agenda*, tomo I, Barcelona, Gedisa, 1999 y tomo II, Barcelona, Gedisa, 2001; Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
9 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Madrid, Taurus, 2ª ed., 1998.
10 Intenté el tratamiento de este tema en "Crear/investigar: fatalidad de una retórica de conflicto", incluido en este volumen.

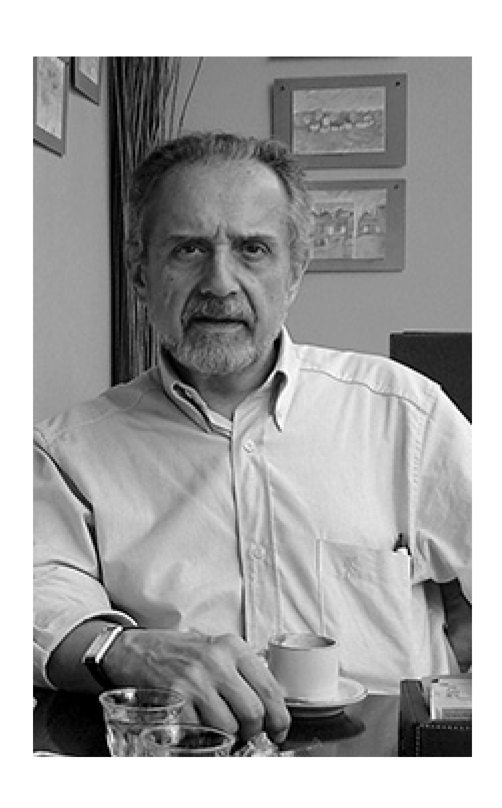
La anáfora Barthes

* Publicado en María Teresa Dalmasso y Pampa Olga Arán (eds.), *La semiótica de los 60/70. Sus proyecciones en la actualidad*, Doctorado en Semiótica / CEA - FFyL Universidad Nacional de Córdoba, 2008.
1 "Algunos espacios de discusión, en relación con la cambiante escritura de las ciencias sociales", en *Sociedad*, Nº 23, revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, agosto de 2004, publicado en este mismo volumen.
2 Roland Barthes, "Jeunes chercheurs", en *Communications*, Nº 19, París, Seuil, 1972, p. 1-5.
3 En la etapa de corrección de estos comentarios tomé contacto con parte de una polémica dura y reciente (año 2008) sobre *S/Z* aparecida en Internet, que remite al libro de Claude Bremond y Thomas Pavel, *De Barthes a Balzac, fiction d'une critique, critiques d'une fiction*, París, Alvin Michel, 1998.
4 Resumen de Roland Barthes del curso de Semiología Literaria para el anuario del Collège de France, incluido en *Cómo vivir juntos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
5 Charles S. Peirce, "Perceptual judgments", en Justus Buchler (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, Nueva York, Dover Publications, 1955.
6 Roland Barthes, *Preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
7 Ibíd:, pp. 193-194.
8 Denis Thouard, *Symphilosophie*, París, J. Vrin, 2002.

Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros

* Publicado en Walter Bruno Berg y otros (eds.), *Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*, Frankfurt, Ed. Vervuert, 2004.
1 Alain Renaud, "Comprender la imagen hoy", en AA.VV., *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990.

2 François Jost, “Televisión: medios antiguos, nuevos objetos”, en *Signo y seña*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.
3 Jean-Claude Soulages, “Le formatage du regard”, en R. Gardies y N.C. Taranger, *Télévision: question de formes*, París, L’Harmattan, 2001.
4 Roland Barthes, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
5 Walter Benjamin, *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
6 Oscar Traversa, “La aproximación inicial al film: el contacto con el género”, en *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Hachette, 1988.
7 Roman Jakobson, “Le folklore, forme spécifique de création”, en *Questions de Poétique*, París, Seuil, 1973.
8 Así en Joachim Michael y Markus Klaus Schäffauer, “El pasaje intermedial de los géneros”, en Alfonso de Toro, Claudia Gatzemeier y Cornelia Sieber (eds.), *Transversalidad y Transdisciplinaridad: Estrategias discursivas postmodernas y postcoloniales en Latinoamérica*, Frankfurt, M. Vervuert, 2002.
9 Véase “Apéndice: El *Quijote* de fin de siglo”, en p. 108 de este mismo libro.
10 Intenté describir esta condición de su obra en “Cuando la historieta es versión de lo literario”, *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
11 Gérard Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
12 En “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, en *Leyendo historietas*, ob. cit.
13 Richard Rorty, “Ironismo y teoría”, en *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.
14 Gianni Vattimo, *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1992.
15 Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en AA.VV., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.



Oscar Steimberg

Es semiólogo y escritor. Presidió la Asociación Argentina de Semiótica y fue nombrado profesor emérito por la Universidad de Buenos Aires. Su producción ensayística y de investigación, de amplia circulación en el país y en el exterior, comprende, entre otros títulos, *La recepción del género*, *El pretexto del sueño*, *El volver de las imágenes* (con Oscar Traversa y Marita Soto) y, en esta misma colección, *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico* (edición que incluye una versión corregida y actualizada de su ya clásico libro *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"*).

Foto: © Julieta Steimberg

Steimberg, Oscar
Semióticas : las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eterna Cadencia Editora, 2013.
EBook

eISBN 978-987-712-002-8

1. Ensayo.
CDD 864

Primera edición: enero de 2013
Primera edición digital: agosto de 2013

Publicado por Eterna Cadencia Editora
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires
editorial@eternacadencia.com
www.eternacadencia.com
blog.eternacadencia.com.ar

eISBN 978-987-712-002-8



ETERNA CADENCIA EDITORA

Dirección general Pablo Braun
Dirección editorial Leonora Djament
Edición y coordinación Claudia Arce
Corrección Germán Conde
Diseño de colección Pablo Balestra
Diseño de tapa Ariana Jenik
Prensa y comunicación Ana Mazzoni
Conversión a formato digital Libresque
Corrección de e-book Silvina Varela

OTROS TÍTULOS DE ESTA COLECCIÓN

Valencias de la dialéctica
Fredric Jameson

La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero
Ezequiel De Rosso (comp.)

Letras gauchas
Julio Schvartzman

Figuras de la historia
La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura
Jacques Rancière

Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico
Oscar Steimberg

Lento en la Sombra. Ensayos sobre literatura, arte y cine
Peter Handke

El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán
Philippe Lacoue-Labarthe
Jean-Luc Nancy

Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte
Michel Foucault

El París de Baudelaire
Walter Benjamin

La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría. 1957-2007
Hayden White

Correspondencia 1930-1940
Gretel Adorno - Walter Benjamin

Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt
Susan Buck-Morss